



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Flors chاوزida»: corpus, tradizione manoscritta e retorica della canzone mariana in lingua d'oc

Relatore

Prof. Giovanni Borriero

Laureando

Ivo Elies Oliveras

n° matr.1180311 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

«que no es al mon poeta tan illustre
que pogues dir les llaors de tal perla»

Joan Roís de Corella

Tutta la mia gratitudine va innanzitutto al mio relatore, il professor Giovanni Borriero per la pazienza e dedizione che ha sempre dimostrato nel seguire lo sviluppo di questa ricerca. Inoltre, desidero anche ringraziare i professori Martí Aurell e Claudio Galderisi per la loro calda accoglienza al CESCO di Poitiers; nonché il professor Giosuè Lachin, per la sua disponibilità. Sono anche debitore della generosità di Luca Morlino, Marina Navàs e Zeno Verlato che vorrei ringraziare per avermi consentito di consultare i loro lavori inediti difficilmente reperibili.

Un grazie di cuore a tutti gli amici, in particolare Sara per il lavoro di revisione del testo italiano; ma anche Alessandro, per i preziosi consigli sulla vita *poitievine*, Giovanni e Ester per l'amicizia di questi anni.

Infine, un *moltes gràcies* ai miei genitori, Olga e Josep Maria, e a mia sorella Claudia che nonostante la distanza mi sono stati sempre vicini.

Indice

Introduzione	1
Capitolo I – <i>Status quaestionis</i>	7
1.1 Definizione	41
Capitolo II – <i>La tradizione manoscritta</i>	55
2.1. Manoscritti antologici	57
2.1.1. ms. <i>C</i>	61
2.1.2. ms. <i>R</i>	72
2.1.3. ms. <i>I</i>	83
2.1.4. ms. <i>K</i>	88
2.1.5. ms. <i>a</i> e <i>a'</i>	93
2.1.6. ms. <i>D</i>	96
2.1.7. ms. <i>Sg</i>	101
2.1.8. ms. <i>T</i>	106
2.1.9. ms. <i>V</i>	109
2.1.10. ms. <i>e</i>	112
2.1.11. ms. <i>n</i>	113
2.1.12. ms. <i>t</i> ³	116
2.1.13. ms. <i>t</i> ¹ - <i>t</i> ²	120
2.2. Manoscritti autoriali	125
2.2.1. ms. <i>q</i>	125
2.3. Miscellanee letterario-religiose	129
2.3.1. ms. <i>Z</i>	130
2.3.2. ms. <i>Fi</i>	133
2.3.3. Il <i>Llibre vermell</i> de Montserrat	136
2.3.4. ms. <i>Si</i>	138
2.3.5. ms. <i>w</i>	139
2.4. Tradizione delle <i>Leys d'Amor</i>	139
2.4.1. ms. <i>T1</i>	141
2.4.2. ms. <i>T2</i>	143
2.4.3. ms. <i>b239</i>	145
2.5. Storia della tradizione	147
2.5.1. Tempi e luoghi della canzone mariana	147

2.5.2. Modalità di trasmissione e aggregazione	155
Capitolo III – <i>Corpus testuale</i>	169
Capitolo IV – <i>Retorica</i>	279
4.1. <i>Incipit</i>	280
4.1.1. <i>Incipit</i> vocativo	280
4.1.2. <i>Incipit</i> soggettivo	285
4.1.3. <i>Incipit</i> gnomico	288
4.1.4. <i>Incipit</i> metapoetico	290
4.1.5. <i>Incipit</i> naturalistico	292
4.1.6. <i>Incipit</i> comparativo	294
4.2. Parte mediana	296
4.2.1. Apostrofe	297
4.2.2. <i>Commoratio</i>	302
4.2.3. <i>Conduplicatio</i>	307
4.2.4. <i>Rims derivatius</i>	309
4.3. La <i>tornada</i>	312
4.3.1. <i>Tornada</i> vocativa	315
4.3.2. <i>Tornada</i> soggettiva	318
4.3.3. <i>Tornada</i> gnomica	320
4.3.4. La <i>cobla</i> conclusiva	321
Appendice I	331
Appendice II	351
Appendice III	405
Bibliografia	405
Indici	
Indice tavole	441
Indice capoversi	444
Indice figure	445

Introduzione

«[...] quar Dieus vos fe tant d'onor
quant se mes
e vos – pres
perida
gens port de gandida,
chauzida
flores – e nasc de vos hom vers, [...]»

(*BdT* 248.7, vv. 18-24)

Se l'undicesimo secolo è stato definito come l'*aetas ovidiana*, il Duecento deve essere considerato indubbiamente il secolo mariano per antonomasia. La profonda *renovatio* religiosa promossa un secolo prima da Bernardo di Clairvaux e resa effettiva grazie alla costituzione di una fitta rete di monasteri cistercensi favorì in parte la diffusione di una nuova *pietas*, la devozione a Maria. La Vergine divenne non solo destinataria privilegiata a cui rivolgere le proprie preghiere, rivestendo ogni volta un ruolo più importante nell'intercessione fra Dio e gli uomini, ma diventò anche un importante oggetto di culto e di espressione artistica: a Maria vengono consacrate alcune delle cattedrali gotiche più imponenti del continente e per innalzare la sua figura sono stati allestiti interi cicli di mosaici, affreschi, polittici, sculture, capitelli e miniature. Nemmeno la produzione scritta sfugge da questo influsso, Maria è oggetto di trattati teologici, sermoni, parafrasi eucologiche, letture esegetiche, ecc.; ma oltre all'ambito rigorosamente teologico, scritturale ed esegetico, la figura della Vergine è presente anche nella letteratura mediolatina e, soprattutto, nell'ancora incipiente produzione romanza. Ed è proprio all'interno della produzione romanza, in particolare l'ambito lirico, che verterà lo studio che intendiamo qui presentare, dedicato alle canzoni mariane in lingua d'oc. Un 'genere' lirico di cui il testo di Guiraut Riquier, *Ajssi quon es sobronrada* (*BdT* 248.7) – grazie alla sua *commixtio* sacro-profana – costituisce uno degli esempi più rappresentativi, che riprende alcuni dei lemmi e degli appellativi più abituali della letteratura mariana mediolatina, condensati – benché diversamente ordinati – nel titolo dello studio: «chauzida / flores [...]» (vv. 23-24).

Nonostante la consistenza della produzione religiosa occitana, la conoscenza della poesia dei trovatori pare tuttora circoscritta alle poesie di stampo amoroso e cortese, ai «versi d'amore» – come disse Dante nel XXVI del *Purgatorio* (v. 118). Nella lirica occitanica, però, vige la

complessità: il sirventese satirico si mescola con il *planh*, l'alto si alterna con il basso, il religioso con il profano, creando delle dicotomie antitetiche in grado di lasciare perplesso e disorientato il lettore moderno. In questo vastissimo panorama di autori, generi e tematiche rileviamo un numero cospicuo di liriche dedicate alla *laudatio* mariana, alle quali non è tuttavia ancora stata dedicata una lettura complessiva. Le liriche mariane nella letteratura in lingua d'oc spaziano fra gli inizi del XII secolo – con le canzoni di Perdigon, Peire de Corbiac, *et alii* – e la seconda metà del Quattrocento, con gli ultimi esponenti di trovatori radunati presso il *Concistori del Gay Saber*.

La disamina della canzone mariana viene strutturata – come indica lo stesso titolo della ricerca – in tre grandi assi: la costituzione di un *corpus* lirico, lo studio della tradizione manoscritta a esso relativa e, infine, l'analisi retorica. Il punto di partenza risulta la costituzione del *corpus*, per la cui elaborazione siamo partiti dall'insieme dei saggi, contributi e studi che si sono occupati della canzone mariana in occitano; la bibliografia critica non solo è risultata fondamentale per assimilare le basi teoriche di tale modalità lirica, ma si è rivelata anche imprescindibile per la costituzione di un *corpus* di testi provvisorio, al quale applicare una proposta di definizione del 'genere' (cap. I). La tassonomia allestita nel primo capitolo – base ineludibile della presente ricerca – è stata poi analizzata dal punto di vista della tradizione manoscritta, descrivendo ognuno dei testimoni che tramandano i testi (cap. II). Lo studio delle sillogi e dei manoscritti ci ha consentito di verificare la saldezza della definizione dal punto di vista materiale, così come ci ha permesso di fare emergere delle *ratio* specifiche nell'*ordinatio* e nella *compilatio* delle liriche all'interno dei manufatti. All'analisi materiale segue l'antologia di testi mariani ricavata dai parametri critici adottati (cap. III); ognuno dei testi, disposti in ordine cronologico, viene preceduto da un cappello introduttivo che traccia le coordinate di reperimento, delle principali edizioni e delle caratteristiche metriche essenziali della lirica in questione. Il *corpus* lirico qui allestito offre un punto di partenza importante per la realizzazione di ulteriori studi del 'genere' mariano occitano, per tale motivo in questa sede abbiamo tentato uno studio relativo alla retorica delle canzoni selezionate (cap. IV); la disamina è stata condotta dal punto di vista delle parti del discorso: *incipit*, parte mediana e *tornada*, analizzando alcuni degli elementi costitutivi più emblematici della canzone a Maria. L'analisi retorica meriterebbe ulteriori riflessioni per stabilire i punti di collegamento esistenti fra le liriche qui studiate e le *Poetrie* medievali di Giovanni da Garlandia, Matthieu de Vêndome, Geoffroi de Vinsauf, ecc..

Oltre alla retorica vi sono ulteriori aspetti che sicuramente meriterebbero un'analisi più accurata, argomenti che intendiamo affrontare in studi successivi e che di sicuro ci

aiuterebbero ad approfondire la conoscenza delle liriche mariane. Fra le diverse possibilità che la costituzione del *corpus* mariano ci offre, solamente vorremmo fare accenno agli aspetti più importanti. Crediamo che l'indagine della metrica, della topica e del lessico potrebbero offrire spunti interessanti nella contestualizzazione del 'genere' mariano. La presenza piuttosto cospicua di *contrafacta* ci spinge a ipotizzare il ricorso a questa modalità di composizione, che sembra quasi motivata dalla volontà di produrre una vera e propria rivisitazione sacra. Ugualmente lo studio della topica potrebbe produrre dei risultati interessanti, quali l'elaborazione di un catalogo con le immagini più emblematiche, che permetterebbe una maggiore comprensione del 'deposito delle scorte' – per dirla con le parole di Curtius – da cui i trovatori attinsero i loro modelli. Infine, anche lo studio del lessico potrebbe offrire degli spunti interessanti, poiché consentirebbe di evidenziare in maniera chiara i due assi che collimano nel 'genere', quello sacro-innologico e quello profano-cortese; la disamina accurata degli elementi lessicali consentirebbe di mettere in evidenza la ricorrenza di alcuni lessemi che, procedenti dall'ambito dell'innologia mediolatina, si innestano nelle canzoni profane; alla stessa maniera che il riuso dei lemmi chiave della lirica cortese non solo trovano spazio nelle poesie mariane elaborate dai trovatori, ma si infittiscono anche nel resto della produzione religiosa occitana (testi prevalentemente scartati nel cap. I).

A partire del Duecento una nuova devozione si aggira per l'Europa, l'ombra di Maria impregna tutte le civiltà del momento, da quella mediolatina – basti ricordare l'importante produzione innologica all'interno dei monasteri dipendenti di Cîteaux – fino alla produzione trobadorica; ma non solo, nel mare magnum di testi laudativi dedicati alla Vergine non possiamo non citare le *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X *el Sabio*, soprattutto quei componimenti di *loor*, oppure le *chansons pieuses* di ambito oitanico composte tra gli altri da Gautier de Coigny, Thibaut di Champagne, per arrivare infine a due delle colonne portanti della letteratura italiana ed europea, la preghiera a Maria di Dante, che suggella la cantica del *Paradiso*, e la canzone *Vergine bella, che, di sol vestita* (Rvf 366), che conclude il *Canzoniere*, diventando modello emblematico per il petrarchismo cinquecentesco, da Pietro Bembo – *Ben dovrebbe Madonna a sé chiamarme* (CLIV) a Fray Luis de León, *Virgen que el sol más pura* (oda XXII). La figura di Maria come oggetto lirico però trascende il Medioevo, ripercorrendo da quel momento in avanti tutte le letterature europee, dal *Siglo de Oro* castigliano fino a Hölderlin, *Alla Madonna*; Verlaine, *Je ne veux plus aimer que ma mère Marie*; Kavafis, *Intercessione*; García Lorca, *Romaxe da Nosa Señora da Barca* e *San Gabriel*, o anche Pasolini, *L'Annunciazione*. Maria è ancora una fonte inesauribile di espressione artistica – nonché di bontà e di pietà dal punto religioso – dalla letteratura all'arte, e nel suo nome si continuano a produrre preghiere,

testi poetici e dipinti, come il palio allestito da Milo Manara per il palio di Siena, una vera rivisitazione contemporanea dell'Assunta di Tiziano presente nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. Questo perché nella *laudatio* di Maria sembrano ancora oggi validi alcuni dei postulati espressi da Matfre Ermengau nel suo *Breviari d'amor*:

de sa lauzor vos tractarai,
de sso pauc que legit hai,
vos mostrarai en qual guia
Dieus ha la verge Maria
d'especials dos honrada
mais que femna qu'anc fos nada¹.
(vv. 11459-11464)

¹ Ed. RICKETTS 1998, p. 142.



Fig. I - ms. R, c. 5r [particolare: volto di Cristo]

Capitolo I

Status quaestionis

Nella costituzione del *corpus* dei *descort* occitani, John H. Marshall stabilisce una precisa metodologia per distinguere questo genere lirico dal resto della tradizione: *a)* l'auto-designazione, *b)* l'esplicitazione in rubrica e *c)* l'inserimento del testo in una specifica sezione del manoscritto ad esso dedicata¹. In questa indagine, la variabilità di auto-definizioni, così come l'impiego di categorie alquanto generiche (quali *chant*, *chansos* o *alba*) riscontrate nelle liriche oggetto di studio hanno impedito il ricorso a tale *iter* metodologico. Per la *constitutio* del *corpus* seguiremo quindi un percorso diverso, che partirà dall'insieme di studi, repertori e antologie che nell'ultimo secolo e mezzo hanno tentato di categorizzare la tradizione religiosa trobadorica². Tale via ci consentirà non solo di selezionare il materiale testuale su cui fondare il nostro studio, ma anche di elaborare lo *status quaestionis* di uno dei generi lirici più sfuggenti e ibridi della lirica occitana, la canzone mariana³.

Nonostante Raynouard abbia dedicato una sezione dei suoi *Choix* all'antologia delle *pièces morales et religieuses*⁴, l'argomento sacro non attirò l'attenzione degli studiosi fino alla fine del XIX secolo. Il disinteresse si doveva, almeno in parte, alle opinioni di due dei filologi romanzi più importanti dell'Ottocento: Diez, che considerava la poesia religiosa una tipologia poetica marginale, priva di qualsiasi interesse⁵, e Milà i Fontanals, che nella sua opera *De los trovadores en España* sosteneva la preminenza dello spirito cavalleresco su quello religioso⁶. Nonostante

¹ Cfr. MARSHALL 1981, p. 136; il metodo è stato precisato da BILLY 1983, pp. 1-28, e da CANETTIERI 1995, pp. 59-73.

² La disamina, organizzata cronologicamente, si baserà sui contributi di BARTSCH 1872, LOWINSKY 1898, ANGLADE 1905, PILLET-CARSTENS 2013^[1933], JEANROY 1934, SCHELUDKO 1935 e 1937, FRANK 1966^[1953], SALVAT 1957, OROZ 1972, DE RIQUER 2012^[1975], ZUFFEREY 1981, ASPERTI 2008, CHAGUINIAN 2008; O'SULLIVAN 2013.

³ Intendiamo 'ibrido' nell'accezione proposta per BACHTIN 1979, pp. 112-113.

⁴ Cfr. RAYNOUARD 1817, vol. IV, pp. 390-476; fra le poesie antologizzate riscontriamo: *Verges, en bon' bora* (BdT 370.15), VI, pp. 420-423; *Deus, vera vida, verays* (BdT 323.16), VII, pp. 423-427; *Oi, Maire, filla de Dieu* (BdT 282.17), XIII, pp. 438-440; *Vera Vergena Maria* (BdT 335.70), XV, pp. 442-444; *Dona, dels angils rebina* (BdT 338.1), XX, pp. 465-467; *Be volria de la mellor* (BdT 57.1), XXI, pp. 468-469; *Cor ai e voluntatz* (BdT 159.1), XXII, pp. 469-471 e *Esperansa de totz fermes esperans* (BdT 206.1), XXIV, pp. 472-476. Le citazioni degli *incipit* sono state uniformate con quelle delle edizioni utilizzate dalla *Com2* (RICKETTS 2005). Il testo *O Maria, Deu Maire*, si riscontra invece nella sezione dedicata ai *Monuments de la Langue romane*, vol. II, pp. 135-138. Alcune delle poesie dell'elenco saranno oggetto della posteriore disamina, come *BdT 370.15*, *BdT 282.17*, *BdT 335.70*, *BdT 338.1*, *BdT 57.1*, *BdT 159.1*, *BdT 206.1*.

⁵ «Das religiöse Lied erscheint bei den Troubadours als *Nebensache*, [...]», in DIEZ 1883, p. 149.

⁶ La mancanza di religiosità era dovuta all' «[...] efecto de la común molicie, ya, como con menor probabilidad se ha conjeturado, de epicúreas tradiciones galo-romanas, ya del rechazo de las ideas propagadas por las sectas heterodoxas», in MILÀ I FONTANALS 1861, p. 133.

alcuni interessanti precedenti⁷, la pubblicazione nel 1860 dell'opuscolo *Anciennes poesies religieuses en langue d'Oc* contribuì all'allargamento dell'orizzonte degli studi trovadorici: il suo autore, Paul Meyer, offriva l'edizione di alcune delle poesie in volgare tramandate in BNF, lat. 1139⁸: *In hoc anni circulo* e *O Maria, Deu maire*⁹.

[1] L'uscita nel 1872 della *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur* di Karl Bartsch segna l'avvio di un percorso ricco e proficuo per gli studi non solo di ambito occitano, ma anche dell'intera romanistica. In questa sede ci limiteremo a ripercorrere le osservazioni e le proposte di categorizzazione formulate dallo studioso in merito alla materia di nostro interesse, tralasciandone la fondamentale classificazione della tradizione occitana, che sarà poi presa a modello, qualche decennio più tardi, dai repertori bibliografici tuttora di riferimento. All'interno di tale monumentale opera l'argomento religioso viene affrontato in più di una sezione. Nel capitolo dedicato alla poesia delle origini (§ 10) sono analizzati, senza particolari approfondimenti della tematica mariana, i due testi in volgare già pubblicati da Meyer. La classificazione di entrambi i componimenti introduce un'ambivalenza tassonomica poco giustificata, quanto meno dal punto di vista discorsivo, che si rivelerà – come vedremo più avanti – caratteristica di tale modalità di canzone: mentre *O Maria, Deu maire* viene definito come *Marienlied*, *In hoc anni circulo* è indentificato come *Hymnus auf Maria*. Secondo Bartsch, i due testi avrebbero rivestito la stessa funzione liturgica all'interno dell'Abbazia di San Marziale di Limoges, importante cenobio per la produzione di tropi e sequenze in cui venne elaborato il manoscritto che le tramanda¹⁰. Il lavoro di Bartsch intende ripercorrere l'insieme della tradizione letteraria occitana, motivo per cui si sofferma anche sulla poesia narrativa di argomento religioso (§ 20). Bisogna arrivare fino al capitolo § 27 per trovare le prime note dedicate ai testi poetici da noi affrontati. Il comune denominatore che accumuna le due modalità testuale approfondite in questa sezione (le *kirchliche Liederdichtung* e il *descort*) è la loro derivazione dalla *kirchliche Dichtung*. È alla prima categoria che appartengono i testi mariani studiati in questa sede. La categoria *kirchliche Liederdichtung* viene ulteriormente divisa in due sottogruppi: i *Lieder auf Maria und die Heiligen*, in cui vengono citati alcuni dei testi trasmessi dal ms. Wolfenbüttel, Extravag. 268 e i *Marienliedern*, in cui, oltre alla già menzionata *O Maria, Deu maire*, vengono enumerati solamente due testi della tradizione trobadorica (cfr. *infra*, Tavola 1.1.). Bartsch non formula, almeno per l'ambito mariano, delle definizioni precise,

⁷ Cfr. BEKKER 1842, che offriva la prima edizione delle liriche tramandate nel ms. Wolfenbüttel, extravag. 268.

⁸ Oltre al contributo citato, l'autore si occupò dell'argomento religioso (sia in antico francese che in occitano) in altri studi, cfr. MEYER 1890, 1891, 1910a, 1910b.

⁹ Cfr. RONCAGLIA 1949, pp. 67-99, LAZZERINI 2010, pp. 24-26.

¹⁰ Cfr. BARTSCH 1872, § 10, p. 10; autori posteriori concordano sul fatto che le parti dialogate di *In hoc anni circulo* «were acted as well as sung», DRONKE 1996, p. 50-51.

limitandosi a proporre alcune affermazioni generali che verranno poi ampiamente ripetute: come ad esempio, riguardo le scarse evidenze numeriche, prova del disinteresse dei trovatori per il genere mariano. Per la materia che intendiamo affrontare in questa sede lo studio di Bartsch risulta fondamentale per due aspetti: in primo luogo, per la ferma convinzione dell'origine eminentemente ecclesiastica delle canzoni religiose in occitano, e in secondo luogo per l'impiego di alcune delle categorie che verranno poi riprese – talvolta in maniera ingiustificata – da studiosi successivi, quali *Marienlied* o *Lied auf Maria*¹¹.

<i>Marienlied</i>	Anon, <i>O Maria, Deu maire</i> ; PCorb (<i>BdT</i> 338.1); GlHaupt (<i>BdT</i> 206.1) ¹² ; Anon (<i>BdT</i> 461.123) ¹³
<i>Hymnus auf Maria</i>	AnonMa, <i>In hoc anni circulo</i>
<i>Liede auf Maria und die Heiligen</i>	15. <i>Ai Vergen sainta Maria</i> , 16. <i>Sancta Maria, vergen gloriosa</i> , 17. <i>Vergen sainta Margarida</i> , 18. <i>Segner deu, vos mi confes</i> , 19. <i>Salve regina, donna</i> , 20. <i>Altisme deu, segner omnipotens</i> ¹⁴

Tavola 1.1. BARTSCH 1872

[2] Si dovrà attendere fino alla fine dell'Ottocento per avere la prima pubblicazione scientifica dedicata esclusivamente ai componimenti poetici di argomento sacro. Si tratta dell'articolo *Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Literatur bis zur Gründung des "Consistori del Gai saber"* di Victor Lowinsky¹⁵, pubblicato nel 1898, che intendeva offrire un quadro complessivo della produzione lirica sacra di ambito occitano¹⁶. L'aspetto più rilevante dell'accurata disamina offerta da Lowinsky – ormai superata dal punto di vista metodologico e contenutistico – è rappresentato dal fatto che propone per primo delle idee che, diventeranno dei propri *leitmotiv* degli studi mariani, ripercorrendo l'intero arco della bibliografia critica studiata.

Lowinsky avvia il contributo con una panoramica storico-biografica per evidenziare il legame fra la produzione sacra e la conversione alla vita ecclesiastica di alcuni trovatori: la poesia religiosa occitana sarebbe dunque una modalità poetica praticata soprattutto da quei trovatori che, dopo un'intera esistenza cortigiana, avevano deciso di consacrare i loro ultimi giorni alla vita religiosa. I casi di Peire d'Alverna, di Perdigon e, soprattutto, di Folquet de Marselha

¹¹ Due etichette che non sembrano indicare in tale studio categorie diverse, cfr. BARTSCH 1872, § 27, p. 37.

¹² Definita anche come *alba*: «Von Marienliedern erwähnen wir das Peire de Corbiac, eines von Guillem d'Autpol, welches an die Alba anschliesset [...]» BARTSCH 1872, p.37.

¹³ I testi verranno citati seguendo le sigle della *BdT* o della *BdPP*; nei casi in cui non sia possibile verrà indicato il titolo per esteso; cfr. Tavola 1.15, App. I, p. 331.

¹⁴ Seguo la numerazione impiegata da BARTSCH 1872, p. 37, nota 1, nel suo studio, risalente all'edizione BEKKER 1842.

¹⁵ Qualche decennio prima era stata pubblicata, in LEVY 1887, l'edizione critica integrale del ms. Wolfenbüttel, Extravag. 268.

¹⁶ Cfr. LOWINSKY 1898.

risulterebbero gli esempi più emblematici a cui ricondurre tali legami biografico-letterari¹⁷. Di maggiore interesse le affermazioni di Lowinsky che riguardano la distinzione stilistica dei testi religiosi: l'esame dei rimandi intertestuali mediolatini presenti in alcuni testi ha consentito allo studioso di condurre un'interessante classificazione della produzione mariana, distinguendo i componimenti di andamento litanico – di chiara origine mediolatina¹⁸ – da quei testi costruiti per mezzo della *commixitio* col profano¹⁹. Questi ultimi componimenti, definiti da Lowinsky come *parodie*, non risultano altro che veri e propri *contrafacta* di canzoni cortesi trasmutate – mediante la *parodie* – in componimenti religiosi. La definizione offerta da Lowinsky di tale concetto risulta chiara e precisa: si tratta di un testo poetico che nel suo assetto testuale non solo riprende la formula sillabica e lo schema delle rime di un altro componimento poetico, ma che anche sviluppa nella rielaborazione un contrasto manifesto con il proprio esemplare di partenza. Tale meccanismo si verifica, secondo Lowinsky, sotto due espedienti diversi: in primo luogo, la *komisch Parodie*, ossia, la voluta ripresa di un componimento con un fine comico-burlesco, come nel caso della *cobla* anonima *Quan lo pel del cul li venta* (BdT 461.202), che prende a modello la canzone *Quan la freid'aura venta* di Bertran de Ventadorn (BdT 70.37); in secondo luogo, la *geistlichen Parodie*, molto più attinente all'ambito di nostro interesse, in cui vengono catalogati i testi di *Ai, Vergena, en cui ai m'entendensa* di Peire Guilhem (BdT 344.1), rifatta sul modello profano di *Vas vos soplei, en cui ai m'entensa* di Ramon Jordan (BdT 404.12), e la canzone di Bernart d'Auriac, *Be volria de la mellor* (BdT 57.1), che prende a modello il componimento di Rigaut de Berbezilh, *Be volria saber d'Amor* (BdT 421.5). In tali esempi si riscontrerebbe infatti – secondo lo studioso – una chiara volontà di moralizzazione di componimenti profani presi a modello²⁰.

L'aspetto più rilevante della terza sezione del saggio (*Die Form der gesitlichen Lieder*) riguarda alcune delle categorie più impiegate nella lirica trobadorica: quali *canso* e *sirventes*. Secondo Lowinsky, solamente dalla seconda metà del XIII secolo – grazie all'esempio di Bernart d'Auriac²¹ – si riesce a riscontrare l'impiego del termine *canso* nella definizione di un componimento mariano. La cronologia tarda in cui si produce tale menzione porta lo studioso a un'importante considerazione: ritenere i tre testi mariani più antichi non delle canzoni, ma bensì dei sirventesi. Si tratta dei testi di Peire Cardenal (BdT 335.70); Peire

¹⁷ Cfr. LOWINSKY 1898, pp. 168-174.

¹⁸ La prova più evidente di tale filiazione risalirebbe all'impiego della dossologia nell'ultima *cobla* di alcuni dei componimenti, cfr. LOWINSKY 1898, p. 222.

¹⁹ Cfr. LOWINSKY 1898, pp. 217-224, a p. 223.

²⁰ Cfr. LOWINSKY 1898, pp. 222-225.

²¹ L'esempio corrisponde a BnAur, *Be volria de la mellor* (BdT 57.1), «de totas far *chanso* plazen», v. 2; cfr LOWINSKY 1898, pp. 239-240

Guilhem (*BdT* 344.1) e Perdigon (*BdT* 370.15). Lowinsky ricorda, però, come l'unica definizione di *sirventes* impiegata per definire un componimento mariano si verifichi nel testo tardo di Arnaut Vidal, *Mayres de Dieu, verges pura* (*BdPP* 472.1), in cui si legge in rubrica «*Cirventes* lo qual fe N'Arnautz Vidal dal Castel Nou d'Arri e gazanhet ne la violeta de l'aur [...], e fo en l'an M·CCC·XXIV»²². La classificazione dei testi adoperata da Lowinsky consente di constatare come la tassonomia generale della tradizione trobadorica sia ancora in fase di assestamento²³. Tale catalogazione però non fu tenuta in considerazione dagli studiosi successivi, che hanno identificato quali 'canzoni mariane' i tre testi sopra indicati. La parte finale dello studio viene destinata all'analisi del *vers* e dell'*alba*, due modalità che – secondo Lowinsky – potrebbero altresì risalire all'innologia mediolatina²⁴. L'andamento litanico che presentano alcuni testi, fra cui Guilhem d'Autpol (*BdT* 206.1); Peire Guilhem, (*BdT* 344.1) o Arnau Vidal, (*BdPP* 472.1)²⁵, servirebbe a provare tale filiazione fino al punto di considerarla il vero punto di partenza della lirica religiosa occitana. Infine, Lowinsky si sofferma sull'eccezionalità di una parte della produzione lirica trobadorica, rappresentata per lo più da testi di Folquet de Lunel e di Guiraut Riquier, la cui particolare *commixtio* fra sacro e profano, che diventerà molto in voga nella tappa tolosana, rappresenterebbe quasi un *unicum* nell'epoca immediatamente precedente alla creazione del *Consistori de Tolosa*²⁶.

Nonostante i tentativi di catalogazione, il contributo di Lowinsky non fornisce una classificazione sistematica dei componimenti. Anche se rispetto allo studio di Bartsch rileviamo un aumento considerevole delle etichette impiegate, che a causa della loro ambiguità non consentono di presentare una tassonomia chiara e precisa, sia per le loro ambivalenze, sia per le duplicità riscontrate in alcuni testi, che vengono schedati in più di una categoria.

<i>Marienlied</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9), BnAuriac (<i>BdT</i> 57.1), FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.4, 154.6, 154.7), GrRiq (<i>BdT</i> 248.73), PCard (<i>BdT</i> 335.70) ²⁷ , PCorb (<i>BdT</i> 338.1), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15), Anon (<i>BdT</i> 461.123) ²⁸ , BnPan (<i>BdPP</i> 482.2), ArnVid (<i>BdPP</i> 472.1), AnonW, <i>Sancta Maria</i> .
<i>Marienlob</i>	FqLun (<i>BdT</i> 154.2), PEsp (<i>BdT</i> 342.1)
<i>Marienretroencha</i>	PCard (<i>BdT</i> 335.70)

²² Cfr. LOWINSKY 1898, p. 239, nota 237; per la rubrica cfr. anche ZUFFEREY 1981, p. 13; JEANROY 1914, p. 1.

²³ La questione verrà affrontata nell'analisi paratestuale, cfr. Tav. 2.35, cap. II, p.161.

²⁴ Cfr. LOWINSKY 1898, rispettivamente pp. 239-240 e pp. 252-271.

²⁵ Cfr. LOWINSKY 1898, p. 222.

²⁶ Cfr. LOWINSKY 1898, in part. pp. 196-197 e 228-229.

²⁷ Testo categorizzato anche con l'etichetta *Marienretroencha*, in *ivi*, p. 176.

²⁸ Sebbene venga definito come *Marienlied* nella p. 187, lo studioso si chiede se per tale componimento non sarebbe più adeguata l'etichetta di *sirventes*, cfr. LOWINSKY 1898, p. 241.

<i>Geistlichen alba</i>	FqRom (<i>BdT</i> 156.15), PEsp (<i>BdT</i> 342.1)
<i>Marienkanzōne</i>	GrRiq (<i>BdT</i> 248.7)
<i>Mariendansa</i>	GrRiq (<i>BdT</i> 248.70)
<i>Marienalba</i>	GHaupt (<i>BdT</i> 206.1)
<i>Lied Alba auf Maria</i>	GrRiq (<i>BdT</i> 248.70)
<i>Mariengebēt</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.62)
<i>Sirventes</i>	PCard (<i>BdT</i> 335.70), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15)

Tavola 1.2. LOWINSKY 1898²⁹

[3] Sebbene l'opera di Joseph Anglade, pubblicata nel 1905, si concentri prevalentemente sul trovatore Guiraut Riquier e sul periodo di *décadence* in cui si inserisce la sua produzione, il confronto che lo studioso sviluppa tra la produzione religiosa del narbonese e l'insieme dei componimenti sacri della tradizione occitana risulta alquanto interessante. Attraverso l'illustrazione dell'evoluzione del *corpus* mariano di Guiraut Riquier (formato da otto canzoni composte fra il 1263 e il 1289), Anglade traccia un quadro complessivo della trasformazione di tale genere lirico, tentando anche una classificazione generale dei componimenti.

Anglade concorda pienamente con Bartsch e Lowinsky per quello che riguarda la scansione cronologica, aggiungendo un'interessante considerazione: l'apogeo dei testi sacri, concentrati nel XIII secolo, si produce in detrimento della produzione profana, più ricca nei secoli precedenti³⁰. Il cambiamento politico avviato dalla Crociata Albigese (1209-1229) e la diffusione dell'ordine domenicano nell'area del *Midi* sarebbero state – secondo lo studioso – due delle cause immediate dell'incremento della produzione religiosa trobadorica, prevalentemente mariana³¹; che avrebbe trovato un *humus* favorevole grazie all'impulso della *devotio* mariana promosso da Cîteaux. L'aumento risulta poi facilitato da ragioni intrinseche alla stessa tipologia testuale: se Peire d'Alvernha era riuscito a cantare l'amore divino sotto una veste completamente profana (*BdT* 323.16), «il était plus facile encore de chanter la Vierge, la dame, *dona*, par excellence»³². Inoltre, Anglade non si limita solamente a evidenziare lo sviluppo della produzione mariana, ma traccia anche un'evoluzione molto dettagliata di tale sottospecie di canzone, sviluppatasi fra il 1225 e il 1284: nell'arco dei quei sessant'anni, infatti, si moltiplicano esponenzialmente i componimenti mariani e si assiste al progressivo *melange* fra la canzone cortese e quella sacra che raggiunge il suo apice nelle liriche dell'ultima

²⁹ Altre categorie impiegate anche se non vengono associate a nessun componimento sono *Busslied* o *Geistlichen lied*.

³⁰ Cfr. ANGLADE 1905, pp. 283-284.

³¹ Cfr. ANGLADE 1905, p. 285; l'idea era stata accennata da LOWINSKY 1898, p. 172.

³² *ivi*, pp. 285-286.

fase (ascrivibili in particolare a Folquet de Lunel e Guiraut Riquier³³). Prima di analizzare la proposta tassonomica di Anglade è doveroso soffermarsi brevemente sulla produzione dei due trovatori appena menzionati. L'evoluzione tracciata da Lowinsky nel suo contributo, che indicava come capostipite dell'innovazione Guiraut Riquier³⁴, non poteva essere accettata da Anglade, a causa degli evidenti errori cronologici³⁵. Per tale motivo lo studioso propendeva per enfatizzare il primato mariano a Peire Guilhem seguito da vicino di Guiraut Riquier³⁶.

La catalogazione proposta da Anglade censisce la produzione religiosa occitana non solo sotto parametri stilistici – come Bartsch o Lowinsky – ma anche a seconda della loro cronologia, distinguendo tre diverse fasi evolutive:

a) Prima epoca (anteriore al 1225)³⁷:

Mais on remarqué que, parmi les poésies lyriques consacrées à louer “Dieu, la Vierge et les Saints”, les chansons à la Vierge devenaient de plus en plus nombreuses pendant le XIII^e siècle. Le nom de la Vierge n'apparaissait pas dans les poésies religieuses de Peire d'Alvergne ou de Folquet de Marseille. Peire Cardenal est un des premiers à écrire en son honneur; mais sa poésie, comme celle de Perdigon, est dans le *ton des prières de l'Église*. Après lui, le nombre de ces compositions va en augmentant jusqu'à la fin du XIII^e siècle.

b) Seconda epoca (1225-1284), fase di transizione, dalla canzone di Peire Guilhem (*BdT* 344.1) a Folquet de Lunel³⁸:

La lyrique courtoise, si raffinée, n'eut pas de peine à s'accommoder à cette direction nouvelle. C'est avec Peire Guillem de Luzerna que cette transformation commence à s'opérer. Elle se continue avec Peire Espanhol, Albert Sisteron ; en Italie, avec Lanfranc Cigala et Zorzi ; au moment où Riquier et ses contemporaines écrivent, elle est achevée.

c) Terza epoca (dopo il 1270)³⁹:

Jusqu'ici [circa 1270] les exemples des emprunts que la lyrique religieuse a faits à la lyrique profane sont, en somme, assez rares ; on n'en trouve guère plus d'un chez les poètes qui ont écrit des poésies religieuses. Cette rareté est une preuve que cette forme de poésie est encore peu goûtée ; quelques troubadours s'y essaient et l'abandonnent aussitôt. Mais voici un troubadour, Folquet de Lunel, chez qui la nouvelle manière l'emporte décidément : la forme de la lyrique profane, mètre et expressions, y

³³ La cronologia viene circoscritta fra il 1225, anno al quale risalirebbe – secondo ANGLADE 1905, p. 301 – la canzone di PGI (*BdT* 344.1), e il 1284, segnato dall'inizio di tale tipo di mescolanza nella produzione GrRiq.

³⁴ Cfr. LOWINSKY 1898, p. 194.

³⁵ Cfr. ANGLADE 1905, pp. 306-307.

³⁶ Cfr. ANGLADE 1905, p. 308. Il riferimento al primato di PGI, ritenuto ancora di origine italiana, risale alla p. 299.

³⁷ Cfr. ANGLADE 1905, p. 285.

³⁸ Cfr. ANGLADE 1905, p. 286.

³⁹ Cfr. ANGLADE 1905, pp. 302-303.

est si bien adaptée à la lyrique religieuse qu'il faut attention pour distinguer les poésies qui appartiennent à l'un ou à l'autre genre.

Folquet de Lunel e Guiraut Riquier, i due principali autori implicati, oltre Bernart d'Auriac, avrebbero infatti provveduto a costruire le loro canzoni mariane impiegando una *charpente* retorico-stilistica del tutto cortese. L'intera produzione di Folquet de Lunel appartiene, per questioni cronologiche e stilistiche, a *c*, mentre il *corpus* di Guiraut Riquier si divide – secondo Anglade – fra le categorie *b* e *c* (cfr. *infra*)⁴⁰.

a) <i>Imitation des litanies</i>	FqRom (<i>BdT</i> 156.15), GlHautp (<i>BdT</i> 206.1), PAlv (<i>BdT</i> 323.16), PCard (<i>BdT</i> 335.70), PCorb (<i>BdT</i> 338.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15)
b) <i>Ancienne manière</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9), DPard (<i>BdT</i> 124.15), LanfCig (282.2), PGI (<i>BdT</i> 344.1), GrRiq (248.7, 248.44, 248.70, 248.73)
c) <i>Nouvelle manière</i>	BnAuriac (<i>BdT</i> 57.1), FqLun (<i>BdT</i> 154.4, 154.6, 154.7), GrRiq (<i>BdT</i> 248.27, 248.31, 248.47, 248.88)

Schema 1.3. ANGLADE 1905⁴¹

[4] Alfred Jeanroy, nella prefazione di *La Poésie lyrique des Troubadours*, si lamentava delle *circonstances pénibles* in cui si trovava: lo studioso infatti, lontano da Parigi, non riusciva né a verificare gli accertamenti bibliografici necessari in quella fase redazionale né a consultare i più recenti contributi sulla materia, specialmente «la *Bibliographie* de Pillet-Carstens [apparsa in 1933], qui eût grandement facilité ma tâche»⁴². Proprio per tale motivo, abbiamo anteposto l'approfondimento del contributo di Jeanroy rispetto alla catalogazione proposta da Alfred Pillet e Henry Carstens nella *BdT*.

Il capitolo dedicato allo studio della materia sacra, strutturato in quattro punti, si apre con il solito accenno all'eccezionalità di tale modalità poetica nell'orizzonte occitano antico⁴³. Dopo una sezione dedicata alla poesia religiosa dei *troubadours convertis*⁴⁴, lo studioso si concentra sull'argomento di nostro interesse. Oltre a riprendere alcune delle intuizioni della critica precedente, come la considerazione che l'auge della poesia mariana – a partire del 1250 – sia dovuta alle «ardents prédications des Ordres, notamenet des Dominicaines»⁴⁵, lo studioso introduce un'interessante precisazione geografica. Secondo Jeanroy, la produzione poetica mariana si sarebbe sviluppata prima nelle aree della Francia settentrionale, per poi diffondersi

⁴⁰ Cfr. ANGLADE 1905, pp. 309-311.

⁴¹ La presente catalogazione contiene unicamente i riferimenti testuali esplicitati nel contributo; vengono indicati solamente col nome in chiave quei casi in cui Anglade, pur riferendo il nome del trovatore, trascurava la menzione precisa del testo.

⁴² JEANROY 1934, p. VIII, nota 1.

⁴³ Cfr. ANGLADE 1905, p. 305

⁴⁴ Argomento già trattato in § 2, cfr. *supra* LOWINSKY 1898, pp. 168-170.

⁴⁵ JEANROY 1934, p. 311.

verso il *Midi* a partire della metà del XIII secolo: difatti, secondo lo studioso, alcune delle tematiche «plus féconds, comme les plus pathétiques, de ces thèmes (les Sept Douleurs, les Sept Joies, la Plainte au pied de la Croix) n'apparaîtront même que vers le début du XIV^e siècle»⁴⁶. Per quanto riguarda la classificazione dei testi Jeanroy stabilisce una bipartizione all'interno della produzione mariana:

Les pièces qui sont proprement des prières à la Vierge se répartissent assez nettement, à l'époque qui nous occupe, en deux catégories : les unes [= a] sont des imitations des poésies liturgiques en latin, les autres [= b], quelque étrange que cela puisse paraître, des décalques de la chanson d'amour⁴⁷.

La prima tipologia (*a*), formata dalle «imitations des poésies liturgiques», comprende diverse sottocategorie:

La première catégorie comprend plusieurs variétés. Certains auteurs paraphrasent l'*Ave Maria* [= a.1.] ; d'autres, à l'imitation des litanies, accumulent les invocations, les appellations symboliques («étoile de la mer, aube du jour», etc.) [= a.2.] ; d'autres enfin reproduisent les comparaisons ou allégories depuis longtemps employées par l'Église (la verrière intacte, le buisson ardent, la toison de Gédéon symbolisant la virginité, etc.) [= a.3.]. Tous, comme le faisaient les textes latins, rappellent la clémence infinie de la Vierge, sa toute-puissance sur le cœur de son fils, le prix de son intervention au jour du jugement⁴⁸.

L'iniziatore della seconda modalità di canzone (*b*) sarebbe, secondo lo studioso, il trovatore Peire Guilhem, anche se l'ambivalenza *Dompna~Verges* – caratteristica di tale tipologia – verrà più compiutamente sviluppata solo con Guiraut Riquier, attraverso un gioco letterario ulteriormente sviluppato dai trovatori della scuola tolosana, a partire da Bernart de Panassac⁴⁹. La quarta e ultima sezione del capitolo viene dedicata allo studio dell'*aube pieuse*: in essa lo studioso si limita alla traduzione di alcuni frammenti delle cinque liriche che costituiscono il *corpus* lirico e accenna all'origine sacra di questa modalità, risalente ai «chants liturgiques du matin, d'un sommeil et d'une aube symbolique»⁵⁰. Di seguito la distinzione dei componimenti studiati da Jeanroy (si noti che alcuni delle liriche si riscontrano in più di una delle categorie sottoindicate).

⁴⁶ JEANROY 1934, p. 310.

⁴⁷ JEANROY 1934, p. 311, per maggior chiarezza nella tabella abbiamo inserito una distinzione tra parentesi quadre.

⁴⁸ JEANROY 1934, p. 311.

⁴⁹ Cfr. JEANROY 1934, p. 312.

⁵⁰ JEANROY 1934, p. 313.

III. CANZONE MARIANA		
a. Imitatio di testi religiosi	a ¹ . <i>parafrasi dell'Ave Maria</i>	Perd (BdT 370.15)
	a ² . <i>imitazione litanica</i>	FqLun (BdT 154.2), LanfCig (BdT 282.10), PCard (BdT 335.70), PCorb (BdT 338.1)
	a ³ . <i>modello innologico</i>	AimBel (BdT 9.9), FrMenor (BdT 159.1) ⁵¹ , GrRiq (BdT 248.73), LanfCig (BdT 280.10), PGI (BdT 344.1), Anon (461.123)
	< - > ⁵²	DPard (BdT 124.15), FqLun (BdT 154.7)
b. <i>Déclagues</i> della canzone di amore		PGI (BdT 344.1), GrRiq (BdT 248.47), BnPan (BdPP 482.2)
IV. ALBA RELIGIOSA		
BnVenzac (BdT 71.2), FqRom (BdT 156.15) ⁵³ , GlHautp (BdT 206.1), GrRiq (BdT 248.70), PEsp (BdT 342.2)		

Tavola 1.4. JEANROY 1934

[5] L'apparizione della *Bibliographie der Troubadours* (BdT) segna un importantissimo traguardo per gli studi occitani. Il testo, opera postuma del filologo Alfred Pillet († 1928), usciva nel 1933 dopo essere stato ultimato da Henry Carstens e costituiva – *strictu sensu* – un aggiornamento, metodologico e testuale, della *Grundriss zur Geschichte der provenzalschen Literatur* di Karl Bartsch. La BdT presentava interessanti novità: oltre alla revisione della tradizione manoscritta e all'aggiunta di importanti riferimenti critici e bibliografici più recenti, si preoccupava di specificare la tipologia lirica di appartenenza di ognuno dei testi inventariati. Per prima volta, si offriva così un censimento integrale ed esaustivo dell'intera tradizione lirica occitana. Il corpus lirico dedicato alla Vergine veniva suddiviso, senza indicazioni precise sulle ragioni di tale classificazione, in quattro categorie: *Marienlied*, *Canzone auf Maria*, *Alba auf Maria* e *Gebet zu Maria*. Siamo del parere, e il confronto con il resto dei censimenti lo sembra confermare, che la distinzione principale fra le due prime tipologie riguardi il doppio assetto testuale e stilistico della modalità poetica qui studiata: mentre nella categoria di *Marienlied* rientrerebbero la maggior parte dei testi mariani, l'etichetta di *Canzone auf Maria* corrisponderebbe unicamente all'insieme dei testi in cui l'ambivalenza *Dompna~Verges* è portata alle sue estreme conseguenze⁵⁴. Oltre alle quattro tipologie elencate che definiscono

⁵¹ Testo attribuito a JfrFoixà, cfr. JEANROY 1934, p. 311, nota 3.

⁵² Entrambi i testi sono catalogati all'interno della tipologia *a*. senza ulteriori precisazioni, unicamente per indicare il gusto discutibile della loro versificazione: «Mais dans ce domaine aussi nous constatons des fautes de goût, et nous regrettons de voir un homme d'Église, comme Daude de Pardas, se livrer à de faucheuses acrobaties de style et de versification», in JEANROY 1934, p. 312. Il componimento di FqLun viene indicato in nota nella stessa pagina.

⁵³ Testo attribuito a FqMars, cfr. JEANROY 1934, p.314.

⁵⁴ In altri casi si produce una duplicità tipologica non necessaria: come negli esempi di *Canzone auf Maria* e 'Canço de madona Santa Maria' o *Alba auf Maria* e 'Alba de la maire de Dieu', in cui gli studiosi riportano esclusivamente l'esplicitazione presente in rubrica, un materiale che solitamente segue, tra parentesi, la

i testi mariani, le altre categorie contenute nella *BdT* che riguardano la sfera sacra sono: *Geistliche lied*, *Busslied*, *Rätschlänge in Liedform*, *Gebet*, *Kreuzlied* o *Loblied*. Nella scelta delle categorie un peso importante lo ebbe lo studio di Lowinsky del 1898: l'influsso di tale contributo è ben visibile non solo nell'impiego delle stesse etichette classificatorie, ma anche nella catalogazione peraltro discutibile di alcuni componimenti ritenuti mariani⁵⁵. Ciò nonostante, la coerenza, il rigore e la precisione con cui venne elaborata la *BdT* fanno di tale repertorio il punto di partenza ineludibile per la costituzione del *corpus* mariani⁵⁶.

Prima di presentare la catalogazione dei componimenti operata nella *BdT* sono necessarie alcune premesse. Abbiamo optato per dividere la tabella in tre blocchi differenti: *a)* componimenti religiosi mariani; *b)* testi relativi alla sfera sacra; *c)* liriche profane. Il secondo preambolo riguarda il motivo per cui risulta inserita una sezione dedicata a raccogliere i componimenti non religiosi; La *BdT* ci offre la possibilità di riportare nella Tavola complessiva (cfr. Tav. 1.5.) la totalità di testi ritenuti come mariani nell'intero arco della bibliografia critica affrontata, consentendo di confrontare tutti i testi ritenuti come mariani per l'intera bibliografia critica⁵⁷.

a)	<i>Marienlied</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9), BnAur (<i>BdT</i> 57.1), FqLun (<i>BdT</i> 154.2), GrRiq (<i>BdT</i> 248.7, 248.31, 248.44, 248.73), LanfCig (282.2, 282.10, 282.17), PCard (<i>BdT</i> 335.70) ⁵⁸ , PCorb (<i>BdT</i> 338.1), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15), Anon (461.123, 461.192a)
	<i>Canzone auf Maria</i>	FqLun (154.4, 154.6, 154.7), GrRiq (248.27, 248.47, 248.88)
	'Canço de Madona Santa Maria' ⁵⁹	Cerv (<i>BdT</i> 434a.54)
	<i>Alba auf Maria</i>	GlHautp (<i>BdT</i> 206.1)
	'Alba de la maire de Dieu'	GrRiq (<i>BdT</i> 248.70)
	<i>Gebet zu Maria</i>	FrMenor (<i>BdT</i> 159.1)
b)	<i>Gebet</i>	ArnCat (<i>BdT</i> 27.4b), GlHyer (<i>BdT</i> 220.1), GrRiq (<i>BdT</i> 248.46), PALv (<i>BdT</i> 323.16)
	<i>Geistliches Lied</i>	BertZorzi (<i>BdT</i> 74.3), DPrad (<i>BdT</i> 124.15), GlSt-Did (<i>BdT</i> 234.2), GrRiq (<i>BdT</i> 248.59, 248.61, 248.86), LanfCig (<i>BdT</i> 282.18), RmGauc (<i>BdT</i> 401.2)

distinzione del genere indicata da essi. I casi, però, sembrano circoscrivere a due trovatori – almeno per il *corpus* – qui studiato. GrRiq e Cerv.

⁵⁵ Quale FqLun (*BdT* 156.7)

⁵⁶ In questa sede abbiamo fatto riferimento alla ristampa anastatica di 2013, la quale viene preceduta da un interessante aggiornamento del *corpus* di testimoniale a cura di RESCONI, cfr. *BdT* 2013^[1933], pp. VII-XL.

⁵⁷ Tale particolarità si verificherà anche nei repertori e censimenti di taglio generale, cfr. FRANK 1966; OROZ 1972; *BEdT*; *BdPP*.

⁵⁸ Si specifica *Marienlied mit Refrain*, cfr. *BdT*, p. 298, nota 1.

⁵⁹ L'etichetta, allo stesso modo che quella di «Alba de la maire de Dieu», si rifanno sulle rubriche tramandate nella tradizione manoscritta, ciò nonostante creano una duplicità tassonomica tutt'altro che necessaria.

	<i>Geistliches Alba</i>	BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2), FqRom (<i>BdT</i> 156.15), PEsp (<i>BdT</i> 342.1)
	<i>Bußlied</i>	BertZorzi (<i>BdT</i> 74.6)
c)	<i>Coblaswechsel</i>	AlYs (<i>BdT</i> 12.1)
	<i>Canzone</i>	Albric (<i>BdT</i> 16a.2), GIMon (<i>BdT</i> 225.2)
	‘Alba’	Cerv (<i>BdT</i> 434a.8)
	<i>Planh</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.62)

Tavola 1.5. *BdT* 1933

[6] A Dimitri Scheludko spetta il primato dello studio della canzone mariana in ambito trobadorico: l’ucraino, rientrato da poco in Bulgaria dopo un soggiorno di ricerca all’Università di Colonia sotto la guida di Leo Spitzer⁶⁰, dedica due articoli al suo approfondimento, pubblicati nella rivista *Neuphilologische Mitteilungen* nel 1936 e 1937⁶¹. Nonostante alcune delle sue affermazioni non siano del tutto condivisibili, i contributi di Scheludko risultano tuttora fondamentali, grazie alla proposta di classificazione razionalmente fondata. Secondo lo studioso, l’unico ‘antefatto’ possibile delle liriche sacre cantate dai trovatori si troverebbe nella poesia religiosa mediolatina⁶², che nel corso del XII secolo avrebbe raggiunto il suo apice qualitativo, mentre nel corso del Trecento verrà incrementata unicamente dal punto di vista numerico⁶³. Proprio per enfatizzare tale filiazione intertestuale, in appendice al suo contributo Scheludko prende in disamina cinque componimenti trovadorici, che vengono affiancati all’insieme del materiale patristico, esegetico e innologico sul quale sarebbero stati costruiti⁶⁴. A nostro avviso, l’intertestualità rilevata dallo studioso andrebbe tuttavia corretta alla luce delle considerazioni formulate da Vatteroni nella sua edizione di Peire Cardenal: «allo scopo di mostrare come non sia corretto parlare, per la canzone di PCard, di fonte specifiche (quindi di rapporti intertestuali), quanto piuttosto di interdiscorsività (nell’accezione precisata da Segre)»⁶⁵.

La seconda affermazione che dovrebbe essere approfondita riguarda le conoscenze teologiche rilevate da Scheludko in alcuni trovatori, che risultano – a nostro avviso – piuttosto inverosimili: l’esempio più eclatante di quanto detto si verifica nella figura di Guiraut Riquier, che secondo Scheludko sarebbe buon conoscitore delle più fine

⁶⁰ Una breve biografia dello studioso è stata pubblicata recentemente, cfr. VATTERONI 2012, pp. 1-36, in part. 9.

⁶¹ Cfr. SCHELUKDO 1935 [I] e SCHELDUKO 1936 [III]. Oltre ai componimenti mariani, Scheludko si occupò negli stessi anni sugli elementi religiosi nei testi poetici di tradizione occitana, cfr. SCHELUKDO 1935a; SCHELUKDO 1935-1937; SCHELUKDO 1937.

⁶² Cfr. SCHELUKDO 1936, p. 24.

⁶³ Cfr. SCHELUKDO 1935, p. 34.

⁶⁴ Cfr. SCHELUKDO 1936, p. 30-42

⁶⁵ VATTERONI 2013, vol. II, p. 824.

controversie emerse nell'ateneo parigino negli anni immediatamente precedenti⁶⁶. L'ultima affermazione che ci parte troppo azzardata, a causa della veemenza con cui viene formulata, riguarda la totale scissione fra le liriche mariane e quelle cortesi, che secondo lo studioso costituirebbero due modalità di canzone completamente indipendenti, sviluppatesi senza alcun tipo di contatto reciproco⁶⁷.

La classificazione dei testi mariani proposta da Scheludko, strutturata in cinque categorie, si basa su criteri stilistici e testuali che, seppure discutibili, vengono giustificati con precisione dall'autore⁶⁸. La prima tipologia (*a*), *Litanientypus*, raggruppa i testi che presentano il già notato andamento litanico. La seconda modalità (*b*), definita con il nome di *Hymmentypus*, presenta le liriche con un assetto testuale di chiara ispirazione innodica: tale modalità poetica presenterebbe, secondo l'autore, un interessante legame fra il motivo della loda e quello della supplica, del tutto estraneo all'innologia latina tradizionale, ma molto in voga nell'Abbazia di San Marziale di Limoges fin dal X secolo⁶⁹. La terza categoria elencata (*c*), finora non rilevata, definita con l'eloquente nome di *Sündenbekenntnis-typus*, ingloba i componimenti che presentano un motivo confessionale. L'origine di tale modalità lirica potrebbe trovarsi – secondo Scheludko – nelle disposizioni emanate dal IV Concilio Lateranense (1215) che resero obbligatorio il sacramento della penitenza. Infine, l'ultima categoria, ulteriormente suddivisibile in due gruppi, corrisponde alle canzoni mariane di lode (*Marienliebeslieder*): la prima tipologia è costituita da quei componimenti che, nonostante la loro veste profana, sono ritenuti da Scheludko testi religiosi (*c.1 religiöser Typus*); mentre la seconda (*c.2*) si riduce alle liriche che presentano una mescolanza profano-religiosa. Tali poesie – composte perlopiù da Folquet de Lunel e Guiraut Riquier – non vengono ritenute da Scheludko 'canzoni mariane' vere e proprie: i motivi di tale esclusione risalgono all'obbligata lettura allegorica derivata dalla sua costruzione testuale e lessicale completamente profana⁷⁰.

<i>a. Litanientypus</i>	PCard (<i>BdT</i> 335.70), AnonW, <i>Salve Regina Dona</i> , AnonW, <i>Sancta Maria</i>
<i>b. Hymmentypus</i> (<i>Lobgesang</i>)	GIHaupt (<i>BdT</i> 206.1), GrRiq (<i>BdT</i> 248.7), PCorb (<i>BdT</i> 338.1)
<i>c. Sündenbekenntnis-Typus</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9), FrMenor (<i>BdT</i> 159.1), GIHaupt (<i>BdT</i> 206.1), GrRiq (<i>BdT</i> 248.44), LanfCig (<i>BdT</i> 282.2; 282.17), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15)

⁶⁶ Cfr. SCHELUDKO 1935, pp. 45-46; l'attribuzione di tali conoscenze a ecclesiastici (quali PCard o FqMars) risulta ben più attinente, cfr. SCHELUDKO 1935, p. 39.

⁶⁷ Cfr. SCHELUDKO 1935, pp. 29-30.

⁶⁸ La classificazione non scappa di lacune importanti, come l'assenza dei testi di FqLun (*BdT* 154.2) e GrRiq (*BdT* 248.73), e duplicazioni di testi che compiono sotto più di un'etichetta.

⁶⁹ Cfr. SCHELUDKO 1935, p. 43.

⁷⁰ Cfr. SCHELUDKO 1936, pp. 28.

c.1. <i>Marienliebeslieder (religiöser Typus)</i>	AimBel (BdT 9.9), LanfCig (BdT 282.2)
c.2. <i>Marienliebeslieder (weltlicher Typus)</i>	FqLun (BdT 154.4, 154.6, 154.7), GrRiq (BdT 248.27, 248.47, 248.88), BnPan (BdPP 482.2)

Tavola 1.6. SCHELUDKO 1935, 1936

[7] Il 1953 segna un altro passaggio decisivo per gli studi occitani: l'apparizione del *Répertoire métrique des poésies des troubadours* di István Frank. L'inclusione di tale contributo fra la letteratura critica presa in considerazione si deve a due ragioni: in primo luogo, per l'esplicitazione – accanto alla formula strofica – del genere lirico a cui ricondurre ogni singolo testo; in secondo luogo, per le enunciazioni metodologiche sulla configurazione del *corpus* lirico in esame. István Frank intende consacrare il *Répertoire métrique* ai trovatori⁷¹: per comprendere il criterio di esclusione che comporta tale premessa bisogna fare un passo indietro. Nei *Mélanges de linguistique et de littérature romanes* dedicati a Mario Roques di 1950, Frank pubblicò un contributo fondamentale sul ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna, in cui precisava le tre grandi novità introdotte da tale tradizione letteraria⁷²:

On sait quelle est la grande nouveauté de la poésie dite provençale ou occitane des XII^e et XIII^e siècles : elle s'exprime en langue vulgaire, entendue par tous, elle est lyrique et elle est œuvre d'individus dont l'identité est connue. La simultanéité de ces trois données de création littéraire se réalise pour la première fois par l'activité des troubadours.

La considerazione di Frank aiuta a comprendere i parametri sui quali si basa il *Répertoire métrique*, un repertorio metrico dell'intera tradizione in grado di raccogliere le formule strofiche elaborate dai trovatori per la propria produzione lirica⁷³. Ciò nonostante, István Frank introduce mirate eccezioni, come accade per l'inclusione di alcuni dei componimenti anonimi tramandati nel ms. Wolfenbüttel, Extrav. 268. In questo caso lo studioso inserisce nella *Première list* (quella che include l'elenco di tutti i componimenti del catalogo) i testi strofici appartenenti al canzoniere religioso: la cronologia (metà XIII secolo) e la «conformité de leur versification avec les normes de cette école»⁷⁴ giustificano l'inclusione di alcuni dei testi della silloge⁷⁵. Altresì rilevante per l'argomento da noi affrontato risulta l'inserimento nel repertorio metrico dei componimenti appartenenti all'epigono tolosano: tali testi, allo stesso modo dei componimenti difficilmente accettabili per ragioni linguistiche, si presentano in

⁷¹ Cfr. FRANK 1966, p. XVII, § 7.

⁷² FRANK 1950, p. 63.

⁷³ Cfr. FRANK 1966, pp. XVII-XVII, § 7.

⁷⁴ FRANK 1966, p. XXVII, § 43.

⁷⁵ Così come l'attribuzione del canzoniere a Peire Milon, cfr. FRANK 1966, p. XXVII, § 43.

nota e costituiscono un arricchimento ineludibile per la completa visione della tradizione occitana⁷⁶.

Per quanto riguarda la catalogazione proposta dallo studioso, bisogna constatare una riduzione delle etichette impiegate nella *BdT* – ultimo contributo di taglio generale che prende come base l'intera tradizione: i componimenti appartenenti alla sfera religiosa, almeno quella mariana, vengono infatti identificati con la categoria generica di *chanson religieuse*. Risulta interessante constatare come invece uno dei testi tardi indicati in nota presentino la specifica etichetta di *chanson à la Vierge* (cfr. *infra*, Tav. 1.6.). La classificazione tassonomica che segue riporta – allo stesso modo che con la *BdT* – tutti i testi classificati come mariani per l'insieme dei contributi critici presi in considerazione.

PREMIERE LISTE: POESIE LYRIQUE DES TROUBADOURS	
<i>Chanson</i>	Albric (<i>BdT</i> 16a.2), AntJau (<i>BdPP</i> 464.3), BnPan (<i>BdPP</i> 482.2), GlMon (<i>BdT</i> 225.2), RmCor (<i>BdPP</i> 558.24)
<i>Chanson religieuse</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9), AntCru (<i>BdPP</i> 463.1), AntVer (<i>BdPP</i> 466.1), ArnAlg (<i>BdPP</i> 468.1), ArnCat (<i>BdT</i> 27.4b), AusGalh (<i>BdPP</i> 473.1), BnAur (<i>BdT</i> 57.1), BnNu (<i>BdT</i> 480.1), BertZorzi (<i>BdT</i> 74.3, 74.6), BnRo (<i>BdPP</i> 486.1), Cerv (<i>BdT</i> 434a.54), DPrad (<i>BdT</i> 124.15), DnAnd (<i>BdPP</i> 491.1), FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.6, 154.7), FrMenor (<i>BdT</i> 159.1), FrMor (<i>BdPP</i> 493.1), GlHyer (<i>BdT</i> 220.1), GlSt-Did (<i>BdT</i> 234.2), GrRiq (248.7, 248.27, 248.31, 248.44, 248.46, 248.47, 248.59, 248.61, 248.73, 248.86, 248.88), JoCal (<i>BdT</i> 517.1), JoCat (<i>BdT</i> 519.1), JoGom (<i>BdPP</i> 522.3), LanfCig (<i>BdT</i> 282.2, 282.10, 282.17, 282.18), MarMons (<i>BdPP</i> 532.1), PAlv (<i>BdT</i> 323.16), PCard (<i>BdT</i> 335.70), PCorb (<i>BdT</i> 338.1), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15), RmGauc (<i>BdT</i> 401.2), Anon (461.123; 461.192a), AnonW (<i>Ai, vergen sancta Maria, La flor del mun, a cui per dreit sopleia, Salve regina donna, Sancta Maria, Segner Dieu, a vos me ren, Vergen sainta Margarida, Altisme Deu, segner omnipotens</i> , p. 192)
<i>Chanson à la Vierge</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.25, 569.39)
<i>Chanson des Sept Joies de la Vierge</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.2)
<i>Alba</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.8)
<i>Alba religieuse</i>	BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2), FqRom (<i>BdT</i> 156.15), GlHautp (<i>BdT</i> 206.1), GrRiq (<i>BdT</i> 248.70), PEsp (<i>BdT</i> 342.1)
<i>Cobla à la Vierge</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.4, 569.7, 569.8, 569.22a, 569.23, 569.24, 569.25, 569.26, 569.27, 569.28) ⁷⁷

⁷⁶ Com'è il caso della canzone mariana anonima, *Par vos m'esiau* (461.192a), cfr. FRANK 1966, p. XXIII, §§ 26-27.

⁷⁷ Entrambi i testi vengono indicati come *chanson à la Vierge* nella *Deuxième liste*, cfr. FRANK 1966, pp. 205-206.

<i>Dansa</i>	GIGalh (<i>BdPP</i> 503.4), JoBem (<i>BdPP</i> 515.1), JoGom (<i>BdPP</i> 522.2), PBla (<i>BdT</i> 536.1), PBru (<i>BdT</i> 538.1), PVil (<i>BdPP</i> 550.1), RmBen (<i>BdPP</i> 555.1), RmSta (<i>BdPP</i> 561.1)
<i>Planb</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.62)
<i>Sirventes</i>	AnonToul (<i>BdPP</i> 568.2)
<i>Sirventes-chanso</i>	FqLun (<i>BdT</i> 154.4)
<i>Sirventes religieuse</i>	ArnVid (<i>BdPP</i> 472.1)
<i>Tenson</i>	AIYs (<i>BdT</i> 12.1)
DEUXIEME LISTE: ANCIENNE POESIE PROVENÇALE (Comprenant les œuvres autres que les chansons lyriques des troubadours)	
Anon, <i>Paraphrase du De Consolatione Philosophiae de Boèce</i> (p. 196); Matfre Ermengau, <i>Breviari d'Amor</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Débat de la Vierge et de la Croix</i> (p. 198); Anon, <i>Chanson de sainte Foi</i> (p. 200); Anon, <i>Esponsalizi de Nostra Dona</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Garda-cors de Nostra Dona</i> (p.201); Jacques II d'Aragon, <i>Mayre de Deu et filha</i> (p. 202); GuiFol, <i>Escrig trop, et aisi es vers</i> (p. 203); Anon, <i>Prière à Jesus-Christ</i> (p. 209); Anon, <i>Alegrat, verges sagrada</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Ave Verges, tota pura</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Humils Verges, plena d'humilitat</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Mayres de Dieu, prendes en grat</i> (p. 210); Anon, <i>O regina excellent, verges de pietat</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Mei amic e mei fiel</i> (<i>Ivi</i>); <i>O Maria, Deu maire</i> (<i>Ivi</i>); Anon, <i>Traité des noms de la Mère de Dieu</i> (p. 214); AnonW, <i>Regina vergen, donna valenç e pros</i> (<i>Ivi</i>)	

Tavola 1.7. FRANK 1966^[1953]

[8] Pochi anni dopo l'uscita del *Répertoire métrique*, Joseph Salvat pubblica uno studio intitolato *La Sainte Vierge dans la littérature occitane du Moyen Age*, che compare all'interno del volume miscelaneo in onore di István Frank. L'intenzione di Salvat, esplicitata nelle prime pagine del contributo, è quello di colmare il vuoto bibliografico registrato nell'enciclopedia *Marie*, diretta da Hubert du Manoir⁷⁸. Lo studioso constatava come nel II volume di tale enciclopedia mariana, dedicato a *Maria dans les Lettres et dans les Arts*, la letteratura occitana non fosse rappresentata fra le altre letterature europee. La proposta dunque era chiara: offrire un contributo tematico incentrato sulla figura della Vergine in ambito provenzale, indagando la costellazione di testi al di fuori dell'«angle lyrique courtois»⁷⁹.

Salvat suddivide l'intera tradizione occitana in quattro sezioni, dal punto di vista cronologico e tematico. La prima viene destinata alla *Poésie primitive (a)*, ovvero l'insieme delle testimonianze letterarie elaborate prima dello sviluppo della lirica cortese trobadorica: il *Boecis*, la *Chanson de Sainte Foy* e il *Versus Sancte Marie* sono alcuni degli esempi appartenenti a tale fase. Lo studioso prova inoltre a controbattere alle solite affermazioni sullo sviluppo tardo della produzione religiosa, ribadendo con veemenza che «dans la littérature occitane,

⁷⁸ Cfr. DU MANOIR 1949-1971, qui in concreto, cfr. DU MANOIR 1952, vol. II.

⁷⁹ SALVAT 1957, pp. 614-615.

dès le début, tout est religieux, en poésie comme en prose»⁸⁰. Ben più rilevante per la nostra ricerca risulta la seconda sezione (*b*), incentrata sulla *Poésie lyrique religieuse*: la modalità poetica sarebbe attestata già dai primi anni del XIII secolo, grazie dell’influsso dei frati domenicani, «ardents zélateurs du culte maria»⁸¹. I testi consentono un’ulteriore suddivisione della produzione poetica esaminata in quattro categorie, che non vengono poi approfondite nei loro tratti stilistici e/o cronologici distintivi:

b1. Ce sont, d’abord, des *imitations de pièces liturgiques*, et, plus particulièrement, des paraphrases de l’Ave Maria⁸².

b2. Il y a aussi des sortes de “poèmes-litanies”, sous la plume de troubadours de talent, comme Perdigon, ou Guilhem d’Autpol. Peire Cardenal lui-même ne dédaigna pas de ce genre, dans lequel il a laissé un poème célèbre, écrit en forme de ballade [...]. On comprend que ces poésies énumératives se continueront dans les siècles où la lyrique sera en décadence⁸³.

b3. Effectivement, des chants s’élèvent, où l’on peut se demander si la femme célébrée par le poète est la femme qu’il aime ou la Reine du ciel. Joseph Anglade a bien montré, dans son livre sur Guiraut Riquier, comment se produisit ce changement dans la lyrique occitane. Il constate dans les poésies de Peire Guilhem de Luserna, d’Aimeric de Belenoi, surtout de Lanfranc Cigala, troubadour gènois, l’analyse de Guiraut Riquier, en particulier chez Folquet de Lunel⁸⁴.

b4. Mais cette confusion ne peut longtemps durer, le troubadour chante bientôt la Vierge d’une façon évidente. La *canço* garde sans doute la forme traditionnelle, mais le *senhal Mon Belh Deport* est remplacé par la *Dona estela del mon*. Le lyrisme est devenu spécifiquement religieux, et la poésie rejoint sans effort la théologie : Guiraut Riquier annonce clairement Dante et Michel-Ange. Ainsi, dans la *cançon Aissi quon es sobronrada*, le poète chante la Vierge toute belle, et aussi toute puissante. Ne se contenant pas d’affirmer et de développer ces deux qualités de la Vierge, il montre ses rapports intimes avec les mystères de la Rédemption et de la Trinité⁸⁵.

Salvat si dedica poi alla *Poésie didactique (c)*, una modalità letteraria molto in voga – se non preponderante – nella zona del *Midi* dalla fine del XIII secolo in avanti; i testi relativi a tale modalità sono distinti in tre grandi sottocategorie: *c.1.*) i trattati dedicati alla Vergine, quali il *Tractat dels noms de la mayre de Dieu*; *c.2.*) il dramma *l’Esponsalizi de Nostra Dona*, che fa sezione a sé stante; *c.3.*) i cantici e le preghiere mariane scritte in occitano. Quest’ultima categoria in particolare risulta interessante ai fini della nostra indagine per il fatto di elencare alcuni

⁸⁰ SALVAT 1957, p. 615; la sezione sembra rifarsi sulla sezione intitolata *Monuments de la Langue Romane* per RAYNOURD, *Choix* 1817, vol. II.

⁸¹ SALVAT 1957, p. 616; un’affermazione presente – come abbiamo visto – in altri contributi studiati, cfr. *supra* ANGLADE (§ 3) e JEANROY (§ 4).

⁸² SALVAT 1957, p. 616.

⁸³ SALVAT 1957, pp. 618-619.

⁸⁴ Cfr. SALVAT 1957, p. 620.

⁸⁵ SALVAT 1957, p. 622.

componenti mariani, così definiti, in modo piuttosto generico e talvolta ambivalente, da Salvat⁸⁶:

c.3. Cantiques et prières abondent en l'honneur de la Vierge. On en trouve dans de très nombreux manuscrits. Parfois, c'est le genre litanie qui domine, comme dans le beau *Birolay de Madona Sancta Maria* [si tratta di *Rosa plasen*], conservé par un manuscrit de Montserrat, le *Llibre vermell*.

La quarta parte dell'articolo è dedicata alla *Poésie florale (d)*, in particolare all'insieme dei componimenti elaborati all'interno del *Consistori del Gay Saber* che, nel corso del XIV e XV secolo, avrebbe prolungato «l'agonie de la poésie lyrique occitane»⁸⁷. Di seguito la definizione della *poésie florale* proposta da Salvat, fondata più su criteri cronologici che non formali⁸⁸:

Ce nom de *poésie florale* vient de ce que les poètes présentaient leurs productions poétiques devant le jury du Consistoire toulousain fondé en 1323, et aussi devant celui du Consistoire barcelonais fondé, sur le modèle du premier, en 1393 [...]. La *poésie florale occitane* ne connaît plus l'inspiration courtoise, soit dans les formes poétiques héritées des troubadours, soit dans les nouveaux genres qu'elle essaie timidement de créer. La terminologie peut être la même, l'esprit a changé. Le lyrisme est devenu religieux. La *dona* des troubadours est devenue la Vierge, qui est la *dona* par excellence.

Infine, l'ultima modalità riportata da Salvat riguarda la tradizione letteraria legata alle *Joiès e douleurs de la Vierge (e)*, in cui spicca altresì un *planh de Nostra Dona Sancta Maria* di Ramon Llull⁸⁹.

<i>Poésie primitive (a)</i>	Anon, <i>Lo Poema de Boecis</i> ; Anon, <i>Cançon de santa Fe</i> ; Anon, <i>O Maria, Deu maire</i> ; traduzioni di «des Évangiles, des Sermons et des Homélie» ⁹⁰ .	
<i>Poésie lyrique religieuse (b)</i>	b.1. <i>paraphrases del Ave Maria</i>	Anon, <i>Ave Verges, tota pura</i> ; Anon, <i>Mayres de Dieu, prendes en grat</i>
	b.2. <i>poèmes-litanies</i>	GIHaupt (<i>BdT</i> 206.1); PCard (<i>BdT</i> 335.70); Perd (<i>BdT</i> 370.15); Anon, <i>O regina excellent, verges de pietat</i> ; AnonM, <i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>
	b.3. <i>poème courtois</i>	AimBel (<i>BdT</i> 9.9); FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.6, 154.7); GIMon (<i>BdT</i> 225.2); GrRiq (<i>BdT</i> 248.88); LanfCig ⁹¹ ; PGI (<i>BdT</i> 344.1)
	b.4. <i>poème mariale</i>	BnAur (<i>BdT</i> 57.1); GrRiq (<i>BdT</i> 248.7, 248.44); LanfCig (<i>BdT</i> 282.2, 282.17) ⁹² ; PCorb (<i>BdT</i> 338.1); Ramon Llull: <i>Llibre de Santa Maria</i> ; <i>Llibre de Ave Maria</i> ; <i>Las Horas de Nostra Dona Sancta Maria</i>

⁸⁶ SALVAT 1957, p. 632.

⁸⁷ SALVAT 1957, p. 635.

⁸⁸ SALVAT 1957, p. 635-636.

⁸⁹ Cfr. SALVAT 1957, pp. 643-654, in part. p. 651.

⁹⁰ SALVAT 1957, p. 615.

⁹¹ I componimenti non vengono specificati, cfr. SALVAT 1957, p. 620.

⁹² Cfr. SALVAT 1957, nota 2, p. 625.

Poésie didactique (c)	c.1. traités consacrés à la Vierge	Matfre Ermengaud, <i>Le Breviari d'amor</i> ; Anon, <i>Lo Gardadors de Nostra Dona Santa Maria verges e piencela</i> ; Anon, <i>Tractat dels noms de la mayre de Dieu</i>
	c.2. drame	Anon, <i>L'Esposalizi de Nostra Dona</i>
	c.3. cantiques et prières	Anon (BdT 461.123); AnonM, <i>Rosa plasent [Biroloy de Madona Sancta Maria]</i> ; AnonW, <i>Regina vergen, domna valenç e pros</i> ⁹³
Poésie florale (d)	AntCru (BdPP 463.1), AntJau (BdPP 464.3), AntVer (BdPP 466.1), ArnAlg (BdPP 468.1), ArnVid (BdPP 472.1), AusGalh (BdPP 473.1) ⁹⁴ , BnPan (BdPP 482.2), BnRo (BdPP 486.1), GlGalh (BdPP 503.4), JoBem (BdPP 515.1), JoGom (BdPP 522.3), MarMons (BdPP 532.1), PeVil (BdPP 550.1), RmCor, [...] <i>Verays Dieus ses tot s</i> ⁹⁵ , Gabriel Ferruç, <i>Vers tractant de la salutacio angelical</i> ; Joan Basset, <i>Vers composat de rims maridats tractant d'Infant de Nostra Dona</i> ; Joan Fogassot, <i>laors de Nostra Dona</i> ⁹⁶ ; Jaume d'Aragó, <i>Mayre de Deu et filha</i> ⁹⁷ ; AnonLeys, <i>Jòys de paradis</i> ⁹⁸ ; AnonLeys (BdPP 569.39); Anon, <i>Desconortz de las donas</i> ⁹⁹ ,	
Joies et douleurs de la Vierge (e)	<i>Joies</i> : Guy Folqueys, <i>Escrig trop, et aisi es vers</i> ; Anon, <i>Ballada dels gotcs de nostre dona en vulgar cathallan a ball redo</i> ; Anon, <i>Voleds audir los ·VII· gays principaus</i> ; AnonLeys (BdPP 569.2, 569.28); <i>Douleurs</i> : Ramon Llull, <i>Planh de Nostra Dona Sancta Maria</i> ; Anon, <i>Jesus Crist veray senhor</i> ; AnonLeys, <i>Verays Dieus Jhesu Crist, lumniere de l'Altisme</i> ¹⁰⁰ ; Anon, <i>Augats, seyós, qui credets Deu lo paire</i> ; Anon, <i>Débat de la Vierge et de la Croix</i>	

Tavola 1.8. SALVAT 1957

[9] Gli anni '70 si contraddistinguono per due filoni molto produttivi: da una parte i lavori antologici di Francisco J. Oroz Arizcuren (1972), Martí de Riquer (2012^[1975]) e Pierre Bec (1979); dall'altra il sorgere di un proficuo dibattito – non ancora risolto – sulla questione dei generi letterari nel Medioevo, avviato da Jausse e Köhler nell'edizione della *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (GRLMA), e proseguito per buona parte della decade successiva, con qualche epilogo in tempi recenti. I due filoni risultano estremamente intrecciati: alcune antologie vengono infatti aperte da introduzioni in cui la questione dei

⁹³ Pur indicano l'insieme di testi del ms., lo studio solamente specifica il testo, uno dei componimenti esclusi per non essere strofico, cfr. FRANK 1966, p. 214.

⁹⁴ Definito come «du genre "litanie"», in SALVAT 1957, p. 641.

⁹⁵ Il componimento andato perduto sarebbe opera di PeLad (BdPP 543 senza catalogare), cfr. p. 43; a questo testo RmCor avrebbe risposto con il testo *Anc no cuigie vezzer* (BdPP 558.4), cfr. NAVAS 2019, p. 348; cfr. anche NAVAS 2019 pp. 186, 296.

⁹⁶ Le opere risalgono a MASSO TORRENTS 1922, p. 642.

⁹⁷ Si tratta della *dansa* di Jaume II alla Madonna, tramandata nella glossa di Arnau de Vilanova, cfr. CLUZEL 1957-1958, pp. 356-357; per la glossa invece cfr. DE LOLLIS 1887.

⁹⁸ Non siamo riusciti a reperire il testo in nessuno dei repertori (quali *Rép.*, BdPP di ZUFFEREY).

⁹⁹ Nel presente elenco non teniamo conto delle «nombreuses *tornades* où la Vierge est invoquée après des pièces où il n'est pas question d'elle» SALVAT 1957, p. 640; i testi vengono evidenziati dallo stesso autore nella nota 5 (*ibid.*), gli riportiamo per maggiore chiarezza: AntRac (BdPP 465.1), ArnBer (BdPP 469.1), BgHosp (BdPP 474.1, 474.2, 474.4), BnAr (BdPP 476.1), BtBro (BdPP 483.1), FrMor (BdPP 493.2), GIBru (BdPP 501.1), JoGom (BdPP 522.1), JoRec (BdPP 525.1), MarMons (BdPP 532.2), PeRo (BdPP 547.1, 547.2), RmCor (BdPP 558.7, 558.31, 558.34, 558.35, 558.38).

¹⁰⁰ Non riportato da BdPP, cfr. *Leys* (ed. ANGLADE), vol. II, pp. 72-91.

generi risulta preponderante¹⁰¹, oltre al fatto che alcuni dei loro editori sono membri attivi della discussione in corso (quali Pierre Bec). Sull'esito di tale interessante dibattito, in cui la canzone mariana in particolare non ebbe un grande peso, ci occuperemo in maniera generale alla fine della sezione. Partiamo ora con le due antologie di Oroz (1972) e di Martí de Riquer (2012^[1975])¹⁰².

Incentrata sulla produzione lirica religiosa, l'antologia critica curata da Oroz Arizcuren risulta di grande aiuto per il nostro argomento: non tanto per la catalogazione delle liriche in essa raggruppate, bensì per i criteri su cui si fonda la selezione del materiale testuale che intende antologizzare. Dopo un'esaustiva presentazione della tradizione manoscritta e una *mise au point* della tematica religiosa, lo studioso illustra i criteri adottati nella scelta delle poesie¹⁰³. La loro inclusione si fonda su tre principi, in perfetta *gradatio* delimitativa:

a. «Literatura provenzal antigua: las obras escritas en lengua de oc, comenzando cronológicamente por Guillem de Peitieu y terminando con Guiraut Riquier».

b. «Lírica: toda composición escrita en forma de estrofa, que se sirva de un esquema métrico determinado y no supere un número de estrofas fijo».

c. «Obra religiosa: toda composición que tenga por objeto a personas o cosas consideradas como sagradas o divinas, con la intención de honrarlas»¹⁰⁴.

Il primo criterio (a) esclude alcuni testi difficilmente inseribili all'interno della *koine* occitana, la produzione anonima anteriore a Guilhem de Peiteu (come il componimento *O Maria, Deu maire*) e tutte le liriche del *Consistori del Gay Saber*. La questione lirica (b) viene risolta attraverso l'assetto testuale dei testi studiati: risultano escluse «las obras que no presenten un esquema métrico adaptable a las normas enunciadas por Frank»¹⁰⁵. Infine, il terzo argomento (c) diventa – come riconosce lo stesso autore – ben più complessa da districare a causa dell'«intercambio de conceptos e interferencia de ideas» che congiunge la lirica cortese e quella religiosa. La metodologia adottata si fonda dunque sul criterio dell'esclusione; per tale motivo Oroz elenca un insieme di premesse in grado di fare emergere i testi esclusivamente religiosi:

¹⁰¹ È il caso di DE RIQUER 2012, di cui ci occuperemo in seguito.

¹⁰² Nonostante la prima sezione disponga i testi organizzati a seconda del genere di appartenenza, l'antologia di BEC 1979 non verrà trattata in modo approfondito. Bec fa una distinzione fra i *genres aristocratisants*, in cui inserisce la *canço*, il *sirventes*, il *planh*, il *salut d'amor* e i generi dialogati, e i *genres popularisants*, come l'*alba*, la pastorella, la *balada* o la *dansa*, cfr. rispettivamente pp. 15-47; pp. 52-66. La distinzione tassonomica si verifica in alcuni dei contributi dello studioso che affronteremo nella parte conclusiva della sezione.

¹⁰³ Cfr. OROZ 1972, pp. 32-34, § 37.

¹⁰⁴ OROZ 1972, pp. 32-33.

¹⁰⁵ OROZ 1972, p. 33.

1. Poesías de contenido profano que insertan una plegaria; 2. Poesías de contenido mixto; 3. Poesías dirigidas a personas humanas, pero que contienen alabanzas de personas o cosas divinas; 4. Poesías de carácter religioso moral; 5. Poesías con conceptos propios de la lírica profana, pero que admiten una *translatio*, una interpretación figurada o alegórica¹⁰⁶.

La tabella riassuntiva che raccoglie il materiale studiato ed edito da Oroz intende concentrare l'attenzione non tanto sui testi antologizzati, bensì sui motivi di esclusione appena elencati: nonostante i criteri adottati comportino l'eliminazione – a nostro avviso – ingiustificata di alcuni componimenti (tale è il caso dell'esclusione dei componimenti del ms. di Wolfenbüttel), essi sono stati di grande aiuto per la trattazione di alcuni delle liriche ritenute mariani in altri studi da noi affrontati (quali FqLun *BdT* 154.4 o Cerv *BdT* 434a.54).

TESTI INCLUSI NELL'ANTOLOGIA		
AimBel (<i>BdT</i> 9.9, 9.19); ArnBrant (<i>BdT</i> 26.1); ArnCat (<i>BdT</i> 27.4b); BnAur (<i>BdT</i> 57.1); BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2); BertZorzi (<i>BdT</i> 74.3, 74.6); Caden (<i>BdT</i> 106.10); DPard (<i>BdT</i> 124.15); FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.6, 154.7); FqRom (<i>BdT</i> 156.10, 156.15); FrMenror (<i>BdT</i> 159.1); Gavaud (<i>BdT</i> 174.9); GIHaupt (<i>BdT</i> 206.1); GIHyer (<i>BdT</i> 220.1); GISt-Did (<i>BdT</i> 234.2); GrBorn (<i>BdT</i> 242.26), GrRiq (<i>BdT</i> 248.7, 248.27, 248.31, 248.44, 248.46, 248.47, 248.55, 248.59, 248.61, 248.69, 248.70, 248.73, 248.86, 248.88); JoEst (<i>BdT</i> 266.8); LanfCig (<i>BdT</i> 282.2, 282.10, 282.17, 282.18); PAI (<i>BdT</i> 323.16, 323.21); PCard (<i>BdT</i> 335.70); PCorb (<i>BdT</i> 338.1); PEsp (<i>BdT</i> 342.1); PGI (<i>BdT</i> 344.1); Perd (<i>BdT</i> 370.15); RmGauc (<i>BdT</i> 401.2, 401.5); Cerv (<i>BdT</i> 434.8, 434a.15, 434a.77); Anon (<i>BdT</i> 461.123, 461.192a, 461.215)		
TESTI ESCLUSI DALL'ANTOLOGIA		
a. <i>Literatura provenzal Antigua</i>	1. <i>Discrepan respecto al lenguaje</i>	Anon (<i>BdT</i> 461.185)
	2. <i>Obras anteriores a GIPeit</i>	Anon, <i>O Maria, Deu maire</i> ;
	3. <i>Obras posteriores a GrRiq</i>	Senza specificare
b. <i>Lirica</i>	Testi esclusi da Frank per non presentare uno schema metrico strofico	
c. <i>Obra religiosa</i>	1. <i>Poesías de contenido profano que insertan una plegaria</i> ;	Come il <i>planb</i> (si specifica Cercam, <i>BdT</i> 112.2a)
	2. <i>Poesías de contenido mixto</i>	PAI (<i>BdT</i> 323.13); JoEst (<i>BdT</i> 226.9)
	3. <i>Poesías dirigidas a personas humanas, pero que contienen alabanzas de personas o cosas divinas</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.54)
	4. <i>Poesías de carácter religioso moral</i>	PCard (<i>BdT</i> 335.67)
	5. <i>Poesías con conceptos propios de la lírica profana, pero que admiten una translatio, una interpretación figurada o alegórica</i>	FqLun (<i>BdT</i> 154.4)

¹⁰⁶ OROZ 1972, p. 34.

Non specifica il motivo preciso	GIPEit (BdT 183.10); PCard (BdT 335.15); AnonLeys (BdPP 569.25, 569.28, 569.39) ¹⁰⁷ ; AnonW, <i>Ai Vergen sancta Maria; Altisme Deu, segner omnipotens; A tuich cil vol, qu'amon preç, far saber; Ja mais nuls hom n'amera lailmen; La flor del mun, a cui per dreit sopleia; Qant vei et consir et pens; Salve Yesus, segner, qu'es fils et paire; Salve regina donna; Sancta Maria; Segner Dieu, a vos mi confes; Vergen sainta Maria.</i>
---------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tavola 1.9. OROZ 1972

[10] La monumentale antologia di de Riquer, che ancora oggi, a quarantani dalla sua prima edizione, continua a essere la più completa nell'ambito della provenzalistica, risulta fondamentale per alcune delle affermazioni teoriche formulate nella sua introduzione. Oltre agli aspetti riguardo la tradizione e la metrica¹⁰⁸, de Riquer approfondisce con particolare acume le questioni relative ai generi letterari. Secondo lo studioso la produzione occitana è divisibile in due grandi tipologie: da una parte i *géneros condicionados por la versificación*, ossia i testi contraddistinti dalla forma metrica predefinita con cui vengono composti (quali la *balada* e la *dansa*)¹⁰⁹; e dall'altra i *géneros condicionados por su contenido*, come la *canço*, definita da Riquer il «vehículo más importante de la poesía amorosa trovadoresca»¹¹⁰, il *sirventes*, il *planh* o l'*alba*¹¹¹. Solo alla conclusione della sezione Riquer dedica delle brevi note alla questione religiosa. I ragionamenti dello studioso consistono nel sottolineare l'ibridismo esistente fra le due modalità poetiche, che si servono di concetti, espressioni e lessemi reciprocamente mutuati¹¹²:

La canción amorosa se sirvió, “a lo humano”, de una serie de conceptos religiosos (*peccat, colpa, almorna, mana, obediensa, martir*, etc.), y ya hemos visto que un tema tan sensual como es el del alba se expone a menudo con lenguaje sacro. Pero inversamente los elementos amorosos se manejaron “a lo divino”, y el claro ejemplo de ello es, precisamente, el alba religiosa. De esta suerte, en la poesía mariana de los trovadores, el servicio feudal que rendían a la dama se aplica a María, también llamada, como es natural, *domna*, y a la que el poeta presta vasallaje. Todo ello no se aparta de lo que en los siglos XII y XIII se siente respecto a “Nuestra Señora”, profundamente feudalizada.

A riguardo della poesia di Guiraut Riquier, ma con osservazioni estendibili anche alla produzione lirica religiosa occitana (e non solo), Martí de Riquer sancisce¹¹³:

¹⁰⁷ Indichiamo solamente le canzoni attinenti alla tematica mariana, cfr. elenco completo in FRANK 1966, vol. II, pp. 204-206

¹⁰⁸ Cfr. rispettivamente DE RIQUER 2012, §§ 4-12; §§ 25-34.

¹⁰⁹ Cfr. DE RIQUER 2012, §§ 35-39.

¹¹⁰ DE RIQUER 2012, p. 49, § 40.

¹¹¹ Cfr. DE RIQUER 2012, §§ 44-46, § 48, § 49.

¹¹² DE RIQUER 2012, pp. 98-99, § 85.

¹¹³ DE RIQUER 2012, pp. 98-99, § 85.

De Guiraut Riquier quedan una treintena de poesías religiosas (la cuarta parte de su extenso cancionero), entre las que abundan las de carácter mariano. En éstas se ha observado la intensificación de un fenómeno muy propio de la poesía provenzal, y no raro en otras líricas medievales, que consiste cantar a María con el estilo, la fraseología y la actitud reverente con que los poetas solían cantar a las damas. En Guiraut Riquier se llega al extremo de que el senhal de *Belh Deport*, con que el trovador escondía en sus poesías amorosas el nombre de una señora, en las marianas a veces se refiere a la Virgen.

Il taglio generale dell'opera, in cui vengono studiati più di trecentocinquanta testi attribuibili a centoventidue trovatori, non consente di riportarne integralmente la classificazione; inoltre i principi di selezione del materiale catalogato, trattandosi di un'antologia complessiva della tradizione occitana, si basano non solo su criteri testuali, stilistici o tematici, ma anche sull'impatto di ognuno dei componimenti sulla storia della tradizione. Ciò nonostante abbiamo tentato di proporre un breve riepilogo delle etichette di Riquier per alcuni dei testi già presi in disamina dalla bibliografia critica da noi considerata¹¹⁴.

<i>Canción religiosa</i>	GrRiq (<i>BdT</i> 248.44)
<i>Canción a la Virgen</i>	LanfCig (<i>BdT</i> 282.10), PCard (335.1) ¹¹⁵
<i>Pastorela</i>	JoEs (<i>BdT</i> 266.9)
<i>Alba a lo divino</i>	FqRom (<i>BdT</i> 156.15), Cerv (<i>BdT</i> 434a.8)
<i>Alba religiosa di carácter trinitario</i>	BmVenzac (<i>BdT</i> 71.2)
<i>Alba religiosa dedicada a Maria</i>	GIHaupt (<i>BdT</i> 206.1)

Tavola 1.10. DE RIQUER 2012^[1975]

[11] Il 1981 si chiude con un altro importante traguardo: la *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles* (*BdPP*) di François Zufferey conclude il processo di catalogazione della lirica dei trovatori avviata da Bartsch e Pillet-Carstens, estendendosi ai poeti della Scuola tolosana che tralasciati dai precedenti repertori, non avevano goduto della stessa fortuna dei *leurs devanciers*¹¹⁶. Zufferey raccoglie infatti tutta la produzione di taglio trobadorico compresa tra «la fin de l'époque des troubadours jusqu'à la renaissance du XVI^e siècle»¹¹⁷. Ma tale separazione cronologica non risulta né chiara, dal momento che la vita di alcuni trovatori attraversa il limite cronologico tracciato, né reale, poiché è sempre il risultato di una convenzione classificatoria. La soluzione adottata dunque si basa su criteri materiali: i canzonieri, in quanto «unité matérielle della tradition manuscrite», risultano l'unica garanzia

¹¹⁴ Propone alcuni spunti interessanti nelle sezioni dedicate agli autori, cfr. DE RIQUER 2012, LanfCig (pp. 1359-1360); PCard (p. 1483); GIHaupt (p. 1519); FqLun (pp. 1550-1151), GrRiq (p. 1611).

¹¹⁵ Lo studioso aggiunge «al estilo de los himnos latinos marianos», cfr. DE RIQUER 2012, p. 1502.

¹¹⁶ Cfr. ZUFFEREY 1981, p. XI.

¹¹⁷ ZUFFEREY 1981, p. XIII.

su cui basare il passaggio fra il periodo classico e quello tolosano¹¹⁸. La scelta dei testi catalogati si rifà dunque alla tradizione manoscritta elaborata a ridosso della Scuola di Tolosa, che comprende da una parte gli autori premiati nei certami dei *Jocs Florals* e dall'altra i *morceaux strophiques* raccolti all'interno delle *Leys d'Amors*. La produzione trobadorica al di fuori di tale cenacolo risulta alquanto scarsa, come si può evincere nell'introduzione e nel catalogo (nn. 570-573)¹¹⁹. L'esclusione del *Cançoneret de Ripoll* dalle *BdPP* è una delle decisioni più controverse dello studioso, basata – anche questa volta – sui criteri prima accennati: la mancata appartenenza del *Cançoneret* all'unità materiale tolosana prima definita è risultata essenziale per non catalogare alcune delle poesie contenute nel manoscritto¹²⁰.

Il materiale raccolto da Zufferey risulta fondamentale per la nostra ricerca: le canzoni e le *dansas* rivolte a Maria furono due delle modalità liriche più coltivate dagli epigoni della scuola tolosana, che tra il XIV e il XV secolo prolungarono la tradizione trobadorica, prima della definitiva scomparsa. Il quadro che segue intende riportare esclusivamente i componimenti appartenenti all'ambito religioso (quali *cansos*, *dansas* o *coblas*). Le categorie proposte da Zufferey per la sua catalogazione – che segue la tassonomia proposta da Frank nel *Répertoire métrique* – spiccano per il loro taglio generico e poco definito. Tuttavia, l'insieme di *morceaux* appartenenti alle *Leys d'Amors* (raggruppati sotto AnonLeys n. 569) si differenzia per il fatto di presentare una classificazione ben più dettagliata, in cui viene esplicitata la precisa iscrizione del compimento alla sfera mariana. Tale aspetto potrebbe essere dovuto ad alcune delle designazioni più precise proposte da Frank per i testi della sfera tolosana catalogati in nota (cfr. *supra*, § 7 e Tavola 1.7). Tale motivo è risultato determinante per la divisione in due del quadro generale dei testi studiati.

Nonostante possano rivestire un grande interesse nei punti successivi, in questa sede abbiamo escluso dalla tabella le esplicitazioni tramandate nella rubrica dei manoscritti, in quanto, sebbene giovino ai fini di una corretta contestualizzazione del testo, non appartengono alla classificazione teorica proposta da Zufferey. Nella tabella invece abbiamo tentato di evidenziare la divisione tassonomica esistente fra le categorie impiegate per i trovatori (nn. 463-568) e quelle adottate per la catalogazione dei *morceaux* appartenenti alle *Leys d'Amors* (n. 569).

¹¹⁸ Tale soluzione era stata già proposta come nota l'autore de FRANK 1966, cfr. ZUFFEREY 1981, p. XIII.

¹¹⁹ Cfr. ZUFFEREY 1981, p. XVI.

¹²⁰ Il codice [Barcelona ACA, Ripoll.129] è stato edito da BADIA 1983. Nel ms. sono tramandate due poesie religiose, entrambe *dansas*: *Xi con la flor ben olen* (n. X) e *Gauys e jausents xanti per fin'amor* (n. XII); oltre alle note ai testi risulta anche rilevante l'introduzione, in cui sono studiati gli stretti legami che la produzione intrattiene con il cenacolo tolosano, cfr. BADIA 1983, pp. 110-114.

CATEGORIE IMPIEGATE PER I TROVATORI (nn. 463-568)	
<i>Dansa</i>	AntJau (<i>BdPP</i> 464.1), FrMor (<i>BdPP</i> 493.3), GlGalh (<i>BdPP</i> 503.4) ¹²¹ , JoGom (<i>BdPP</i> 522.2), PBla (<i>BdPP</i> 536.1), PBru (<i>BdPP</i> 538.1), RmBen (<i>BdPP</i> 555.1), RmSta (<i>BdPP</i> 561.1)
<i>Chanson religieuse</i>	AntJau (<i>BdPP</i> 464.3), AntVer (<i>BdPP</i> 466.1), ArnAlg (<i>BdPP</i> 468.1), ArnVid (<i>BdPP</i> 472.1), AuGalh (<i>BdPP</i> 473.1), BnRo (<i>BdPP</i> 486.1), DnAnd (<i>BdPP</i> 491.1), FrMor (<i>BdPP</i> 493.1), JoCal (<i>BdT</i> 517.1), JoCat (<i>BdPP</i> 519.1), JoGom (<i>BdPP</i> 522.3), MarMons (<i>BdPP</i> 532.1), PeLun (<i>BdPP</i> 544.a), RmCor (<i>BdPP</i> 558.b)
<i>Chanson (dans la glose de Raimon de Cornet)</i>	BnPan (<i>BdPP</i> 482.2)
<i>Sirventes</i>	AnonToul (<i>BdPP</i> 568.2)
CATEGORIE IMPIEGATE PER ANONLEYS (n. 569)	
<i>Chanson (des sept Joies de la Vierge)</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.2)
<i>Cobla (à la Vierge)</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.4, 569.7, 569.8, 569.22a, 569.23, 569.24, 569.26, 569.27)
<i>Chanson (à la Vierge)</i>	AnonLeys (<i>BdPP</i> 569.25, 569.28, 569.39)

Tavola 1.11. *BdPP* – ZUFFEREY 1981

[12] Presentata nel 2003, la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT)* rappresenta lo strumento di ricerca più aggiornato tra quelli esaminati in queste pagine¹²². Il progetto, diretto e guidato da Stefano Asperti, intende collegare alcuni dei repertori «distinti materialmente e tra loro non coordinati, benché fondati su alcuni principi di classificazione comune»¹²³. Le diverse banche dati che si interfacciano all'interno della *BEdT* consentono di consultare e raffrontare non solo i principali repertori metrici e bibliografici (quali *BdT* o *Répertoire*), ma anche le tavole relative ad alcuni dei manoscritti più importanti della tradizione trobadorica (come i mss. *A*, *B*, *C*, *D*, *Da*, *I*, *K*, *M* e *R*). La classificazione tassonomica del materiale occitano proposta dalla *BdT* risulta anch'essa soggetta a un nuovo riordino classificatorio. Alcune delle etichette impiegate nella *BdT* vengono riformulate e inglobate all'interno di

¹²¹ Definita con una breve precisazione: «dansa d'amors de Nostra Dona».

¹²² Dopo il 2003 è stata realizzata una seconda versione della banca dati nel 2008, e un ulteriore aggiornamento di essa nel 2013, cfr. ASPERTI 2014, p. 56

¹²³ ASPERTI 2014, p. 58.

categorie più generali: tale è il caso della nuova etichetta ‘canzone mariana’, in cui confluiscono le *Marienlied* e *Canzone auf Maria* della *BdT*. Dalla scheda impiegata per ogni singolo testo si evince però un passaggio intermedio fra il ‘genere PC (originale)’ e il ‘genere BEdT (nuova schedatura)’: si tratta del ‘genere BdT (PC tradotto e regolarizzato)’. Queste le illustrazioni delle sezioni riportate nella pagina *Comandi*:

- a. Genere BEdT (rapporto, con possibilità di dettaglio, di tutti i testi associati attraverso l'indice dei generi lirici secondo la nuova schedatura, ricostruito dinamicamente sulla base dei dati d'archivio).
- b. Genere PC (codificato) (rapporto, con possibilità di dettaglio, di tutti i testi associati attraverso l'indice dei generi lirici secondo la schedatura di Pillet, regolarizzata e tradotta, ricostruito dinamicamente sulla base dei dati d'archivio).
- c. Genere PC (originale) (rapporto, con possibilità di dettaglio, di tutti i testi associati attraverso l'indice dei generi lirici secondo la schedatura originale di Pillet, ricostruito dinamicamente sulla base dei dati d'archivio)¹²⁴.

In questa sede si è optato per una tabella riassuntiva che tenga conto unicamente della definizione di genere proposta dalla *BEdT*. Sfortunatamente, nella tabella successiva non figurano l'insieme dei testi raccolti da Zufferey nella *BdPP*, poiché tale produzione vi risulta esclusa; come accadeva in altri repertori generali (come la *BdT*) la tabella che segue contiene la totalità di componimenti ritenuti mariani dall'insieme della bibliografia critica studiata.

Canzone	GlMon (<i>BdT</i> 225.2); GrRiq (<i>BdT</i> 248.7, 248.27, 248.31, 248.47, 248.73 ¹²⁵)
Vers	GrRiq (<i>BdT</i> 248.44, 248.46, 248.59, 248.61, 248.86, 248.88); PAlv (<i>BdT</i> 323.16)
(mezza) canzone	Albric (<i>BdT</i> 16a.2)
Canzone religiosa ¹²⁶	ArCat (<i>BdT</i> 27.4b); BertZorzi (<i>BdT</i> 74.3, 74.6); DPrad (<i>BdT</i> 124.15); FrMenor (<i>BdT</i> 159.1); GlHyer (<i>BdT</i> 220.1); GlSt-Did (<i>BdT</i> 234.2); LanfCig (<i>BdT</i> 282.18); RmGauc (<i>BdT</i> 401.2)
Canzone religiosa mariana	AimBel (<i>BdT</i> 9.9); BnAur (<i>BdT</i> 57.1); Cerv (<i>BdT</i> 434a.54); FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.4, 154.6, 154.7); LanfCig (<i>BdT</i> 282.2, 282.10, 282.17); PCard (<i>BdT</i> 335.70); PCorb (<i>BdT</i> 338.1); PGI (<i>BdT</i> 344.1); Perd (<i>BdT</i> 370.15); Anon (<i>BdT</i> 461.123; 461.192a)

¹²⁴ Tale materiale è consultabile online alla pagina

http://www.bedt.it/BEdT_04_25/inf_home_applicazione_comandi.aspx (consultato il 12.III.2020).

¹²⁵ La catalogazione di questi quattro componimenti di GrRiq risulta sorprendente: sebbene sia vero che alcuni testi possono presentare la classica ambivalenza sacro ~ profana (quali *BdT* 248.7, 248.47), in altri casi la religiosità mariana risulta indubitabile (come in *BdT* 248.73).

¹²⁶ Alcuni dei casi appartenenti alla categoria presentano una seconda etichetta: si tratta dei casi di ‘preghiera (*gebet*)’: ArCat (*BdT* 27.4b), FrMenor (*BdT* 159.1), GlHyer (*BdT* 220.1); e ‘canto di penitenza (*Busslied*)’: BertZorzi (*BdT* 74.6).

<i>Alba</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.8)
<i>Alba religiosa</i>	BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2); FqRom (<i>BdT</i> 156.15); GlHautp (<i>BdT</i> 206.1); GrRiq (<i>BdT</i> 248.70); PEsp (<i>BdT</i> 342.1)
Tenzone breve	AlYs (<i>BdT</i> 12.1)
<i>Planb</i>	Cerv (<i>BdT</i> 434a.62)

Tavola 1.12. *BEdT* – ASPERTI 2008-2012

[13] Sebbene il centro d'interesse del contributo di Cristophe Chaguinian versi sull'*alba*, gli spunti e i collegamenti che lo studioso canadese intreccia con la canzone mariana hanno motivato il suo inserimento in questa sede. Per ovvi motivi, non ci occuperemo né delle questioni che riguardano l'origine di tale modalità di componimento, né delle diverse classificazioni tassonomiche elaborate in precedenza¹²⁷. Oltre alle ormai canoniche affermazioni tramandate dalla quasi totalità degli studi, riguardanti la tarda cronologia in cui si è sviluppata la poesia lirica religiosa in ambito provenzale e l'influsso che la *praedicatio* dei frati mendicanti avrebbe avuto su tale tipo di produzione, Cristophe Chaguinian stabilisce alcuni criteri di catalogazione propri.

Delle tre modalità elencate dallo studioso, in questa sede solo verrà analizzata quella relativa alle *albas formelles religieuses*¹²⁸, una categoria in cui vengono ricondotti solo i sei testi ritenuti tradizionalmente religiosi¹²⁹. Risulta precisamente all'interno di tale categoria che Chaguinian tenta una catalogazione generale di taglio tematico della modalità sacra¹³⁰, fondata su tre aspetti, il *thème (a)*, le *modalités (b)* e la *dominante (c)*¹³¹. Proprio sul primo dei tre punti (*a*) vengono formulate le affermazioni più interessanti relative ad alcune *albas* religiose considerate vere e proprie canzoni mariane, rilevando¹³²

[...] l'impossibilité d'établir un horizon d'attente rendant compte de toutes les compositions religieuses.

La raison de cette impossibilité tient au fait que à plusieurs points de vue, les compositions diffèrent

¹²⁷ Oltre al contributo qui studiato, si verificano diversi tentativi di sistemazione del *corpus* di *albas*, quali DE RIQUER 1944 che distingue fra *alba* e *contra-alba*, alla quale appartiene la sottospecie di *alba religiosa*; oppure la tassonomia avanzata da POE 1984 che segue a grandi tracce la classificazione di de Riquer; e infine, la proposta di FUENTE CORNEJO 2001, pp. 557-566 che circoscritta alla sola *alba religiosa*, riconduce la tradizione all'interno di tre categorie: *a) canciones plegarias*, in cui riscontriamo FqMars (*BdT* 156.15) e BnVenzac (*BdT* 71.2); *b) canciones letanías*, GlHautp (*BdT* 206.1) e GrRiq (*BdT* 248.70); *c) le transformaciones de la canción de alba*, con Cerv (*BdT* 434a.8) e PEsp (*BdT* 342.1).

¹²⁸ Le altre due sono le *albas de séparation* e le *albas formelles erotiques*, cfr. CHAGUINIAN 2008, pp. 21-58.

¹²⁹ Definiti come *albas a lo divino* da DE RIQUER 2012, (cfr. *supra* Tav. 1.10), o individuati da Jeanroy, come *aubes pieuses* (cfr. *supra*, Tav. 1.4)

¹³⁰ Cfr. CHAGUINIAN 2008, p. 78.

¹³¹ Il riassunto dell'insieme viene presentato nel *Tableau 7*, cfr. CHAGUINIAN 2008, p. 80

¹³² CHAGUINIAN 2008, p. 78.

entre elles. La distinction la plus claire est d'ordre thématique. Les compositions de Falquet de Romans et celle attribuée à Bernart de Venzac sont des chansons à Dieu, tandis que les quatre autres sont des chansons mariales.

Il resto dei criteri adottati dallo studioso (punti *b* e *c*) non consente di far emergere ulteriori aspetti che riguardino la nostra materia: mentre il primo propone una classificazione delle distinte sequenze testuali che compongono la canzone religiosa (quali *hymnique, de la prière, didactique, morale, de l'épigramme, de la méditation, pénitentielle, mystique*), il secondo evidenzia – non senza ambivalenze nella tassonomia – il criterio *dominante* su cui si fonda l'assetto testuale del testo, che tuttavia non risulta sempre del tutto chiaro:

<i>Auteur</i>	<i>Thème (a)</i>	<i>Modalités (b)</i>	<i>Dominante (c)</i>
BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2)	Ch. à Dieu	Prière C 1-4	Prière
FqRom (<i>BdT</i> 156.15)	Ch. à Dieu	Exhortation C 1, Prière C 2-4	Prière
GHaupt (<i>BdT</i> 206.1)	Ch. mariale	Hymne C 1-2; Prière C 3-4; Pénitence C. 5 ; Prière a Dieu C 6	Hymne / Prière
PEsp (<i>BdT</i> 342.1)	Ch. mariale	Exhortation C 1, C 4-5; Didactique C 2-3	Morale (Exhoratation)
GrRiq (<i>BdT</i> 248.70)	Ch. mariale	Exhortation C 1; Didactique C 2; Hymne C 3 ; Pénitence C 4	?
Cerv (<i>BdT</i> 434a.8)	Ch. mariale	Pénitence C 1-3; Hymne C 4-6	Pénitence / Hymne

Tavola 1.13. CHAGUINIAN 2008

[14] L'ultima mappatura della canzone mariana affrontata in questa sede corrisponde al contributo di Daniel E. O'Sullivan, pubblicata il 2013 con il titolo di *Na Maria: Shaping Marian Devotion in Old Occitan Song*¹³³. Lo studioso, che precedentemente aveva condotto ricerche sulla devozione mariana nella lirica antico francese¹³⁴, intende soffermarsi sullo stesso argomento all'interno della tradizione occitana. Il contributo di O'Sullivan presenta però un approccio ambivalente e confuso dal punto di vista della terminologia e della metodologia impiegata. In primo luogo, O'Sullivan non chiarisce quale sia il metodo adottato che consente di rintracciare la cosiddetta *Marian devotion* all'interno di un testo letterario (apostrofe a Maria, menzione del nome, rimandi a passi biblici); in secondo luogo, per l'imprecisione del concetto di *Old Occitan song* e l'inadeguata catalogazione di alcuni

¹³³ Cfr. O'SULLIVAN 2013.

¹³⁴ Cfr. O'SULLIVAN 2005.

comпонimenti sotto tale etichetta (come l'anonimo *O Maria, Deu maire*). La presenza all'interno dello studio di una definizione concisa e chiara su alcune delle categorie impiegate (quali, *Old Occitan Marian song* o *Old occitan song*) avrebbe permesso di chiarire fin dall'inizio se si tratta di poesia lirica, oppure di un testo poetico ascrivibile al di fuori di tale genere¹³⁵.

L'aspetto più sorprendente del contributo di O'Sullivan risulta la ricerca di Maria – e della devozione mariana – in testi in cui difficilmente risulterebbe rintracciabile. Nella terza sezione, destinata alla ricerca delle *Shadows of Mary in Old Occitan Song*, vengono elencati i componimenti di Folquet de Lunel contraddistinti dalla mescolanza fra un lessico e una terminologia profana e una destinataria, la Vergine, appartenente alla sfera del sacro. In tali pagine, O'Sullivan si domanda «If Mary's presence is subtle in these Old Occitan songs [quelle relative a FqLun], where else may she be hiding?»¹³⁶. La risposta a tale questione arriva in seguito: lo studioso intende studiare le tracce di 'devozione mariana' celate dietro due testi alquanto singolari, lo scambio di *coblas* fra Alaisina Yselda e Na Carezza, *Na Carezza al bel cors avinens* (*BdT* 12.1) e la canzone *Na Maria, pretz e'l fina valors* attribuibile con certezza ad Alberico da Romano (*BdT* 16a.2). Entrambi i componimenti presentano – secondo O'Sullivan – un comune denominatore, la presenza della devozione mariana mascherata fra i suoi versi: nel primo caso (*BdT* 12.1) si tratta di alcuni passi in cui si accenna alla verginità mariana come esempio da seguire (vv. 14-16), mentre nel secondo (*BdT* 16a.2) risulta fondamentale la sola presenza nominale fin dall'*incipit*, *Na Maria*¹³⁷. Se nel primo esempio i versi potrebbero accennare a Maria in quanto *exemplum* da emulare, il secondo riferimento risulta quasi paradossale: in questo caso, l'onomastico del primo verso non sarebbe riferito alla Vergine, bensì a una donna di carne e ossa, la stessa a cui farebbe riferimento Uc de Saint-Circ, in *Na Maria de Mons es plasentera* (*BdT* 457.22)¹³⁸.

Nel contributo di O'Sullivan si rilevano alcune affermazioni riscontrate nelle quasi totalità della bibliografia critica studiata: la cronologia e la geografia circoscritta al *Midi* della Francia nel XIII secolo; la tarda apparizione della poesia religiosa nel panorama non solo occitano, ma anche romanzo; la scarsa attenzione da parte degli studiosi nell'affrontare tale specifica modalità lirica, sono solo alcune delle opinioni espresse da O'Sullivan nel suo contributo¹³⁹. La tabella che segue raccoglie la totalità dei testi elencati nella parte finale del contributo¹⁴⁰,

¹³⁵ Soprattutto per il fatto di impiegare definizioni quali «typical Marian song», cfr. O'SULLIVAN 2013, p. 187.

¹³⁶ O'SULLIVAN 2013, p. 194

¹³⁷ Cfr. O'SULLIVAN 2013, pp.194-196, il riferimento *Na Maria*, è stato usato anche come titolo.

¹³⁸ Su tale argomento cfr. FOLENA 1976, pp. 453-462; PERON 1991, 487-548.

¹³⁹ Cfr. O'SULLIVAN 2013, p. 186.

¹⁴⁰ Cfr. O'SULLIVAN 2013, pp. 198-199.

in tutti sarebbe possibile ritrovare le tracce della devozione mariana studiata dall'autore. Nonostante la metodologia seguita dallo studioso per l'inserimento dei componimenti non risulti chiara, dalle opinioni formulate nella parte interna sembra evidente che, se a suo avviso *one mention is important*¹⁴¹, sia sufficiente una sola menzione a Maria per includere il testo nell'elenco finale.

<i>Old Occitan songs in which the Virgin Mary appears by poet, incipit (Pillet-Carstens number)</i>
AimBel (<i>BdT</i> 9.9), AlYs (<i>BdT</i> 12.1), ArnCat (<i>BdT</i> 27.4b), BnAur (<i>BdT</i> 57.1), BnVenzac (<i>BdT</i> 71.2), BertZorzi (<i>BdT</i> 74.3, 74.6), Beiris de Roman (<i>BdT</i> 93.1) ¹⁴² , Cerv (<i>BdT</i> 434a.8), DPrad (<i>BdT</i> 124.15), FqLun (<i>BdT</i> 154.2, 154.6, 154.7), FqRom (<i>BdT</i> 156.15), FrMenor (<i>BdT</i> 159.1), GIHyer (<i>BdT</i> 220.1), GIHautp (<i>BdT</i> 206.1), GISt-Did (<i>BdT</i> 234.2), GrRiq (<i>BdT</i> 248.7, 248.31, 248.44, 248.46, 248.47, 248.59, 248.61, 248.70, 248.73, 248.86, 248.88), LanfCig (<i>BdT</i> 282.2, 282.10, 282.17, 282.18), PCard (<i>BdT</i> 335.70), PCorb (<i>BdT</i> 338.1), PEsp (<i>BdT</i> 342.1), PGI (<i>BdT</i> 344.1), Perd (<i>BdT</i> 370.15), RmGauc (<i>BdT</i> 401.2), Anon (<i>BdT</i> 461.123, 461.192a), Anon, <i>O Maria, Deu maire</i> (no PC number)

Tavola 1.14. O'SULLIVAN 2013.

[15] Infine, l'ultimo punto dello *status quaestionis* verrà dedicato a un argomento lasciato in sospeso: lo sviluppo a partire dagli anni Settanta di una trafila di contributi dedicati alla teoria dei generi letterari medievali. L'illustrazione di tale discussione si rivela indispensabile non solo perché alcuni dei contributi presentano interessanti spunti sui testi qui studiati – anche se per vie indirette – ma anche perché offrono la base teorica essenziale per la definizione della canzone mariana che intendiamo poi formulare. L'insieme degli studi e delle teorie attinenti a tale questione hanno consentito di fissare più saldamente alcuni dei concetti e delle basi teoriche essenziali dell'argomento: è il caso per esempio del contributo *Generi* di Cesare Segre, che offre un quadro generale della questione dagli albori nel mondo classico fino all'avvio della 'teoria della ricezione' di Hans-Robert Jauss¹⁴³; o dei saggi di Maria Luisa Meneghetti, Simon Gaunt e Carlos Alvar, pubblicati in un volume monografico di «Medioevo romanzo»¹⁴⁴, che presenta una visione panoramica e retrospettiva dell'apporto teorico e critico della *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA)* a quarant'anni della stampa del primo volume (1972)¹⁴⁵. Osservati gli estremi, sui cui

¹⁴¹ Cfr. O'SULLIVAN 2013, pp. 187.

¹⁴² Si tratta del testo *Na Maria, pretz e fina valors* di Alberico da Romano (*BdT* 16a.2).

¹⁴³ Cfr. SEGRE 1985, pp. 234-263.

¹⁴⁴ N. 37/1: 2013.

¹⁴⁵ Cfr. MENEGHETTI 2013, pp. 5-23; GAUNT 2013, pp. 24-43; ALVAR 2013, pp. 44-62.

torneremo, è doveroso soffermarsi sui teorici che, grazie alla pubblicazione della *GRLMA*, hanno dato avvio a tale prolifico dibattito, Hans-Robert Jauss ed Erich Köhler.

I due studiosi condividono lo stesso approccio metodologico: secondo entrambi infatti, i generi letterari devono essere affrontati con una prospettiva storica in continua evoluzione: «[...] non “ante rem”, come un universale realistico-normativo, e neppure “post rem”, in accezione nominalistica e classificatoria, ma come esistente “in re”, e questo sulla base di una successione di opere con tratti comuni relativamente costanti, il cui rapporto strutturante con altre opere è dipendente da un sistema e insieme generatore di un sistema»¹⁴⁶. Jauss e Köhler partono tuttavia da presupposti assai diversi, se non opposti: mentre Jauss si focalizza sull’«estetica della ricezione» – ossia, indaga gli aspetti dal punto di vista del fruitore del testo – Köhler focalizza i suoi interessi sull’«estetica della produzione», indirizzata – ovviamente – verso la sociologia della letteratura¹⁴⁷. Per quanto riguarda Jauss, riportiamo di seguito il punto centrale della sua «estetica della ricezione», fondata sul concetto dell’«orizzonte di attese» del lettore:

La relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d’un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l’auditeur) *l’horizon d’une attente* et de règles qu’il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure du genre¹⁴⁸.

Qualunque prodotto letterario emergerebbe dunque dall’insieme della produzione alla quale appartiene per confermare o rovesciare l’«orizzonte di attese» del fruitore del testo. In tale processo risulta fondamentale, come nota bene Maria Luisa Meneghetti, la persistenza di un «[...] bagaglio ideologico-culturale (socialmente determinato) di chi recepisce, in un certo momento, un certo testo»¹⁴⁹. La teoria di Jauss – anticipata nel volume esordiale della rivista «Poétique» – risulta essenziale per l’apertura di nuove strade critiche. La questione dei generi letterari, considerati irrilevanti da Croce in nome dell’individualità dell’opera d’arte¹⁵⁰, riacquista vigore fino a diventare uno degli argomenti centrali del panorama intellettuale e accademico degli anni Settanta e Ottanta e la pubblicazione della *GRLMA* ne risulta senza dubbio la prova più evidente.

¹⁴⁶ KÖHLER 1982, p. 15; la stessa idea in JAUSS 1970, p. 82.

¹⁴⁷ Entrambi i concetti risalgono al contributo di KÖHLER 1982, pp. 13-14.

¹⁴⁸ Cfr. JAUSS 1970, p. 86.

¹⁴⁹ MENEGHETTI 2013, p. 9.

¹⁵⁰ Su tale aspetto, cfr. JAUSS 1970, pp. 81-83.

Il secondo volume di questa ‘enciclopedia’, diretto da Erich Köhler, accoglie alcuni studi dedicati all’approfondimento dei generi lirici di ambito romanzo, fra cui il contributo di Christian Leube sulla canzone religiosa in occitano¹⁵¹. Le opinioni formulate dallo studioso sulla canzone mariana, di grande interesse ai fini della nostra indagine, si pongono nel solco della sociologia della *fin amor* di Köhler¹⁵². I punti forti del contributo, che riprende alcune delle teorie già menzionate, sono due: in primo luogo, il riconoscimento del ruolo preponderante rivestito dal genere della canzone profana nel riassetto (formale e lessicale) della lirica religiosa all’interno della produzione occitana (mariana, e non solo)¹⁵³; e in secondo luogo per la trasposizione in ambito sacro dei presupposti della sociologia della *fin amor*. Parafrasando lo studioso: solamente quando la canzone d’amore – dopo la crociata albigese – perse la sua centralità nel sistema dei generi lirici trobadorici, la canzone mariana riuscì a occupare lo spazio centrale che era rimasto vacante¹⁵⁴. Ovviamente, tale importante cambiamento letterario è risultato di una profonda modificazione della realtà politica e sociale della feudalità del *Midi*, il cui ceto dominante sarebbe stato soppiantato da una nuova nobiltà feudale settentrionale¹⁵⁵. Seppure suggestive, le opinioni non vengono suffragate da esempi testuali concreti che consentano di provare le ipotesi di lavoro. Sfortunatamente, l’assenza di prove indebolisce soprattutto le dichiarazioni che riguardano l’influsso ricoperto dalla *canso* nell’evoluzione delle liriche mariane da Peire de Corbiac «bis hinauf zum letzten glanzvollen Höhepunkt des Riquierschen Marienliebesliedes im späten 13. Jh. umfaßt»¹⁵⁶.

Soffermarsi sulla totalità dei sentieri critici percorsi in questi quarant’anni risulterebbe difficilmente praticabile, nonché infruttuoso, se pensiamo alla scarsa attenzione ricevuta dalla canzone religiosa nella maggior parte degli studi¹⁵⁷. Il punto centrale delle teorie su cui si costruisce la *GRLMA* è stato ripreso e applicato a diversi campi e prospettive, talvolta per allargare l’orizzonte critico, talvolta per correggere questioni metodologiche. Alcuni studiosi hanno tentato nuove classificazioni generali fondate sulla trattatistica medievale, come Gérard Gouffier¹⁵⁸; altri – come Peter Wunderli – hanno proposto un’applicazione rigida

¹⁵¹ Cfr. LEUBE 1979, pp. 67-76.

¹⁵² L’assenza di una tassonomia propria, così la carenza di una catalogazione della tradizione ha motivato la presenza in questa sezione, fuori dei contributi studiati nei punti anteriori. Difatti, la studiosa riprende – in parte – la catalogazione proposta da SCHELUDKO (cfr. *supra*, § 6).

¹⁵³ Cfr. LEUBE 1979, p. 67.

¹⁵⁴ Cfr. LEUBE 1979, p. 69.

¹⁵⁵ Cfr. LEUBE 1979, p. 69.

¹⁵⁶ LEUBE 1979, p. 69; seppur evidenziati, gli elementi lessicali e formali formulati non risultano esemplificati in modo di provare tali affermazioni, cfr. LEUBE 1979, pp. 73-74.

¹⁵⁷ La bibliografia critica risulta ben più proficua di quanto studiato in questa sede, cfr. BEC 1977; DI GIROLAMO 1994, MÖLK 2011.

¹⁵⁸ Cfr. GOUFFIER 1988, pp. 121-135.

delle *règles de la sémantique structurale* nella catalogazione dei generi letterari¹⁵⁹. Le teorie della ricezione sono state persino applicate – da Carla Benedetti – allo studio dei tempi recenti, per osservare la funzione e la catalogazione dei generi nella modernità¹⁶⁰. La canzone religiosa (in particolare quella mariana) non è tuttavia risultata oggetto di indagini particolari: la maggior parte dei contributi ha infatti analizzato unicamente il ruolo rivestito dalla canzone cortese, tralasciando il lungo e lento evolversi delle liriche rivolte a Maria nel panorama dei generi occitani. Così si esprimeva Wunderli nel suo contributo per giustificare l'assenza di analisi di tale modalità di componimento:

[...] certains genres plus ou moins traditionnels ne seront pas pris en considération, soit qu'ils n'appartiennent pas au système de la lyrique courtois, soit qu'on ne les puisse attribuer à cet ensemble qu'après l'époque "classique" [...] – *chanson religieuse* : il s'agit d'un genre non-courtois, dont les modèles sont à chercher dans la poésie latine du moyen âge et qui glorifie la plupart du temps la Vierge. De rares témoins ne manquent pas au XII^e siècle, mais la masse des textes appartient à l'époque de la décadence¹⁶¹.

Pierre Bec è uno dei critici che ha dedicato maggior attenzione alla canzone mariana¹⁶²; nel suo contributo *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles) : Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux*, l'autore si sofferma dettagliatamente sul *registre pieux*, a cui appartengono le canzoni alla Vergine. Il taglio generale di tale contributo, in cui vengono affrontate insieme le letterature d'oc e d'oïl¹⁶³, non permette allo studioso di affrontare in maniera approfondita il nostro argomento, a proposito del quale vengono tuttavia formulate interessanti considerazioni: secondo Bec, il genere sacro non sarebbe riuscito a sviluppare una resa formale autonoma distinta dalla produzione profana, in quanto «ce lyrisme a littéralement calqué, avec plus ou moins de bonheur et de servilité, la thématique et l'écriture propres au lyrisme profane»¹⁶⁴; ed è proprio tale motivo che porta Bec a considerare il genere sacro come un *registre parasite* nel panorama dei generi lirici occitani e oitanici¹⁶⁵.

Prima di passare alla nostra definizione di canzone mariana, non vorremmo chiudere questa sezione senza formulare alcune importanti precisazioni sulla nozione di 'genere letterario'.

¹⁵⁹ Cfr. WUNDERLI 1991, pp. 599-616.

¹⁶⁰ Cfr. BENEDETTI 1996, pp. 51-72.

¹⁶¹ WUNDERLI 1991, p. 603.

¹⁶² Sulla tematica religiosa, cfr. CHAMBERS 1985, pp. 204-2013.

¹⁶³ Proprio per tale motivo non abbiamo dedicato al contributo di BEC 1977, in part. pp. 142-150, una sezione specifica.

¹⁶⁴ BEC 1977, p. 149.

¹⁶⁵ Una considerazione che presente delle somiglianze con alcune affermazioni formulate da Frederich Diez nella sua *Die poesie der Troubadours*, almeno nella traduzione francese: «Les poètes de la langue occitanienne ne négligent pas absolument la poésie religieuse et didactique ou narrative, mais ils n'attribuent pas une forme spéciale à ce genre de chansons», in DIEZ 1845, pp. 169-170. Nell'originale tedesco non riscontriamo tale considerazione: «Das religiöse Lied erscheint bei den Troubadours als Nebensache», in DIEZ 1883 p. 145.

Tuttavia, all'«orientamento delle attese» di Jausss bisogna aggiungere le considerazioni formulate da Cesare Segre. Oltre all'asse del contenuto – che può essere ribaltato o confermato da ogni fruitore nel suo «orizzonte di attese», uno degli elementi essenziali di qualunque testo letterario è rappresentato dall'asse formale, ovvero dall'assetto testuale con cui viene strutturato il messaggio che il produttore del testo intende costruire¹⁶⁶; con le parole di Segre¹⁶⁷:

La comprensibilità del discorso non dipende dunque solo dalla conoscenza dei suoi elementi linguistici, ma anche da quella delle sue norme di coesione. Per questo può risultare deludente un'analisi delle sole particolarità linguistiche, o stilistiche, o metriche di un testo letterario: ciò che lo caratterizza è proprio il nesso tra queste particolarità, in rapporto con i modi di presentazione dei contenuti. Orbene, il genere letterario è appunto un particolare tipo di rapporto tra le varie particolarità formali e gli elementi contenutistici.

Solo alla luce di tale importante precisazione siamo in grado di comprendere la vera natura del genere letterario in quanto tale: un'unione indissociabile di forma, contenuto e tradizione. A nostro avviso, la definizione formulata da Pierre Bec risulta tuttora quella più pertinente sia nella sua capacità di riassumere le basi teoriche fin qui studiate, sia in quella di indicarci i presupposti metodologica della nostra indagine. Per Bec il genere letterario non è altro che¹⁶⁸:

[...] un ensemble cohérent de marques typologiques concernant soit le contenu, soit la forme, soit la juxtaposition des deux. Sur le plan diachronique, qui est aussi le nôtre, [...] nous ajouterons : un ensemble reconnu déjà comme tel à l'époque de sa production (ou à l'époque directement postérieure) à la fois par le poète (dans l'acte même de sa création) et par le public (au niveau de la réception du texte et de ses critères de valorisation) ; reconnu aussi tant par le créateur que par son public, grâce à une désignation "technique" appropriée qui le définit et l'informe ; reconnu enfin comme tel par les éventuelles rubriques des mss et plus tard, même si cette consécration est devenue parfois un lit de Procuste, dans les traités de poétologie.

E proprio su tale nozione di genere letterario che si costruisce la nostra tassonomia e dunque tutta l'intelaiatura critica e formale che questo contributo intende ripercorrere, attraverso i seguenti passaggi: definizione della canzone mariana, costituzione del *corpus* lirico, indagine del materiale testuale riunito.

¹⁶⁶ Tale idea viene ripresa per BENEDETTI 1996, p. 58; CANETTIERI 1993, pp. 73-88; CANETTIERI 2011, pp. 1-41.

¹⁶⁷ SEGRE 1985, p. 259.

¹⁶⁸ BEC 1982, p. 32.

1.1. *Definizione*

La *canço a la maire de Deu* è una composizione lirico religiosa occitana che ha come oggetto principale la Vergine Maria e nella cui realizzazione strofica si impiega in modo esclusivo la forma metrica della canzone. Oltre all'oggetto, che può talora risultare volutamente ambiguo (a causa dell'assimilazione *Dompna ~ Verges*), la canzone alla Vergine si distingue dalla sua omologa profana – della quale riprende l'intero assetto formale e talora anche quello lessicale – per il fatto di sviluppare un insieme di temi e di motivi accostati e determinati¹⁶⁹, il cui comune denominatore risulta sempre la *figura Mariae*. Non sarebbe corretto considerare esclusivamente la canzone mariana come un sottogenere specifico della canzone: il modello della *canço* risulta talvolta un semplice schema formale di avvio, un sentiero già tracciato dal quale deviare per costruire una nuova modalità di componimento, con un'evoluzione diversificata e autonoma. La canzone alla Vergine si inserisce nel panorama letterario trobadorico a partire dall'ultimo quarto del XII secolo e, dopo un'ampia diffusione per tutto il Duecento, diventa il genere centrale nell'orizzonte letterario della Scuola di Tolosa (XIV secolo). La scomparsa di questa modalità lirica coincide con il disfarsi dell'intera tradizione occitana, avvenuta nel corso del XV secolo. Fissati gli estremi cronologici di questo genere lirico non ci resta che analizzare l'evoluzione di tale genere all'interno del panorama letterario, per osservare la sua lenta progressione dai margini fino al centro del canone occitano.

La definizione – fondata sulla bibliografia critica analizzata nello *status quaestionis* – risulta indispensabile per la costituzione del *corpus* di canzoni mariane che intendiamo costituire e studiare. L'insieme dei contributi critici affrontati non solo ha fornito la base teorica da cui partire, ma ha consentito anche di formare l'insieme testuale che verrà ora sottoposto alla nostra proposta tassonomica (cfr. App. I, Tav. 1.15., *Elenco di testi*). Per l'allestimento del nostro *corpus* abbiamo adottato un criterio di selezione fondato sull'esclusione. I testi catalogati e ritenuti come mariani dalla bibliografia critica studiata verranno analizzati a seconda delle caratteristiche essenziali che articolano la nostra definizione e verranno scartati nel caso in cui ne risultino privi. Le premesse essenziali (tematiche e formali) che secondo i nostri criteri accomunano tutti i testi mariani sono quattro, disposti in *gradatio* delimitativa ascendente: *a*) l'appartenenza al genere lirico; *b*) la religiosità; *c*) la tematica mariana; *d*) l'impiego della canzone come forma metrica privilegiata.

a. Il primo criterio considerato, relativo al carattere *lirico* dei componimenti, prevede una verifica preliminare della loro presenza all'interno dei grandi repertori bibliografici e metrici che raggruppano tale tipologia testuale (*BdT*, *BEdT*, *Rép*). In questa sede però, oltre alla

¹⁶⁹ Riprendiamo le accezioni di 'oggetto', 'tema' e 'motivo' proposte da ZUMTHOR 1963, pp. 127-129.

catalogazione menzionata, abbiamo deciso di stabilire ulteriori criteri di selezione: i testi devono altresì presentare le caratteristiche emblematiche che, secondo Frank, contraddistinguono le liriche della tradizione occitana, ossia: α) lingua volgare; β) lirica; γ) forma strofica regolare¹⁷⁰. L'assenza di uno qualsiasi dei quattro criteri appena indicati ha consentito di eliminare un nutrito gruppo di testi dal nostro elenco, i quali devono almeno presentare un motivo di esclusione:

α). PLun (*BdPP* 544.a); RmCor (*BdT* 558.b), due testi scritti in latino.

β) GaFer, *Vers tractant de la salutació angelical*; GuiFol, *Escrig trop, et aisi es vers*; JoBas, *Vers composat de rims maridats tractant* [...]; MarErmen, *Lo Breviari d'amor*; RmLlull, *Planb de Nostra Dona Sancta Maria*; Anon, *Alegrat, verges sagrada*; Anon, *Augats, seyós, qui credets Deu lo paire*; Anon, *Ave Verges, tota pura*; Anon, *Ballada dels gotxs de nostre dona en vulgar cathallan a ball redo*; Anon, *Boeci*; Anon, *Débat de la Vierge et de la Croix*; Anon, *L'Esponsalizi de Nostra Dona*; Anon, *Humils verges Maria, plena d'umiltat*; Anon, *Jesus Crist veray senhor*; Anon, *Lo Gardacors de Nostra Dona Santa Maria verges e piencela*; Anon, *Mayre de Dieu, prendes en grat*; Anon, *O regina excellent, verges de pietat*; Anon, *Tractat dels noms de la Mayre de Dieu*; Anon, *Sancta Fides*; Anon, *Voleds audir los ·VII· gays principaus*; AnonLeys, (*BdPP* 569.2, 569.28); AnonLeys, *Verays Dieus Jhesu Crist, lumniera de l'Altisme*; AnonMa, *Mei amic e mei fiel, O Maria, Deu maire*.

γ) RmLlull, *Llibre de Santa Maria, Llibre de Ave Maria, Hores de Nostra Dona Sancta Maria, Desconbort de Nostra Dona*¹⁷¹; Anon, *Ave Verges tota pura*; AnonW, *Regina vergen, donna valenç et pros*.

Sul criterio lirico risulta doveroso proferire una breve puntualizzazione; oltre alle tre caratteristiche Frank elenca un ulteriore tratto distintivo: la conoscenza dei trovatori che compongono le canzoni. Nel *corpus* testuale invece abbiamo deciso di inserire alcuni componimenti mariani tramandati in maniera anonima: nella maggior parte dei casi si tratta di testi catalogati nei grandi repertori lirici occitani (α); ma in due occasioni essi non vi risultano inseriti (β).

α) Anon (*BdT* 461.123, 461.192a); AnonL (*BdPP* 569.25, 569.39) AnonW (*Ai, Vergen sancta Maria; La flor del mun, a cui per dreit sopleia; Salve regina, donna; Sancta Maria*).

β) AnonM (*Inperaytriz de la ciutat joyosa; Rosa plasen*).

Il mantenimento nel *corpus* dei testi del primo gruppo (α) risulta facilmente giustificabile. Oltre alle motivazioni formali e tematiche, si aggiungono i criteri materiali, ossia, l'appartenenza

¹⁷⁰ Le prime due risalgono al contributo pubblicato prima del repertorio metrico, cfr. FRANK 1950, pp. 64-81; mentre la l'ultima premessa proviene dal *Rép.*: «dans notre classement une distinction nette entre œuvres lyriques (= strophiques) et non lyriques (= non strophiques)», cfr. FRANK 1966, p. XVIII; per il resto cfr. *supra* § 7.

¹⁷¹ Oltre ai motivi strofici, i testi appartenenti al *corpus* lulliano – proposti da SALVAT 1957 nel suo contributo (cfr. *supra*, § 8) – risultano altresì esclusi per motivi linguistici, poiché non appartengono alla *koiné* occitana. Tale risulta anche il caso di Joan Basset, *Vers composat de rims maridats tractant d'Infant de Nostra Dona*; Gabriel Ferruc, *Vers tractant de la salutació angelical*, Joan Fogassot, *laors de Nostra Dona*, elencati sempre da SALVAT 1957.

delle liriche ai canzonieri che tramandano la tradizione manoscritta trobadorica. Nel caso del ms. di Wolfenbüttel invece riteniamo valida la puntualizzazione espressa da Frank che giustificava «l'inclusion de ces chansons [...] non seulement par leur date, mais aussi par la conformité de leur versification avec les normes de cette école»¹⁷².

Ben più delicata risulta la mancata esclusione dei testi appartenenti al secondo gruppo (β). I due componimenti sono tramandati nel *Libre vermell*¹⁷³, un codice membranaceo di grandi dimensioni elaborato nel cenobio catalano nell'ultimo terzo del XIV secolo. Alcuni dei motivi validi che possono addurre all'esclusione dei due testi si fondano su premesse cronologiche o materiali, poiché tramandati da una produzione manoscritta tarda e al di fuori dell'unità materiale prima specificata. Inoltre, bisogna tener conto di un'interessante menzione presente all'interno del codice, inframezzata fra i componimenti in latino, in provenzale e in catalano, che ci aiuta a comprendere il motivo per cui i testi sono stati composti:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie di Monte Serrato volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus, in quibus omnes vigilantes insitere debent partire et devote vaccare¹⁷⁴.

A giudicare da quanto riportato sopra, risulta evidente che tale produzione monastica ha poco a che fare con la produzione cortese da noi affrontata. Nonostante il contesto religioso di produzione, la canzone *Inperaytriz de la ciutat joyosa* presenta un assetto formale completamente profano, composto mediante la forma metrica della canzone e scritto con un lessico vincolato alla lirica trovadorica da noi studiata. Tale motivo è stato fondamentale non solo per mantenere questo testo nel *corpus*, ma anche per escludere il secondo componimento del codice: la canzone *Rosa plasent*, che presenta – diversamente dalla prima lirica – un andamento e un assetto lessicale legato indistricabilmente alla sfera innologica e litanica. Altresì rilevante per l'esclusione di questo secondo testo risulta la sua travagliata tradizione manoscritta: le carte del *Libre Vermell* in cui il componimento si trovava sono andate perse e il testo ci arriva solamente attraverso la tradizione indiretta, grazie alla copia eseguita a Jaime Villanueva¹⁷⁵.

¹⁷² FRANK 1966, p. XXVII.

¹⁷³ Montserrat, Biblioteca de Montserrat, ms. 1.

¹⁷⁴ Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 1, c. 22r.

¹⁷⁵ Cfr. VILLANUEVA 1821, vol. VII, pp. 152-153.

b) La base teorica per la formulazione del secondo criterio di classificazione viene ricavata dall'antologia di Oroz (cfr. *supra*, § 9). Secondo lo studioso, i testi *religiosi* devono avere come «objeto a personas o cosas consideradas como sagradas o divinas, [ed essere scritti] con la intención de honrarlas». Tale premessa ci consente di scartare alcuni componimenti che non contengono la declinazione sacra riconosciuta da alcuni contributi¹⁷⁶: α) AIYs, *BdT* 12.1; β) Alberic, *BdT* 16a.2; γ) Cerv, *BdT* 434a.62; δ) FqLun, *BdT* 154.4; ε) GlMon, *BdT* 225.2; ζ) RmCor, *BdPP* 558.24.

α) AIYs, *Na Carenza al bel cors avenens* (*BdT* 12.1). Sebbene nei repertori studiati non si riscontri alcun accenno al carattere sacro della lirica, certi versi della *tenso* tra Alaisina, Yselda e Carenza hanno indotto alcuni studiosi a rilevare una possibile declinazione religiosa del componimento¹⁷⁷. Il testo, scritto probabilmente alla fine del XIII secolo, ha fatto scorrere fiumi di inchiostro a causa delle due (o tre) protagoniste che partecipano al dibattito, due donne «de la haute société (ou trois?) discutent, dans le cadre d'une tenson [...] sur le fait de savoir s'il vaut mieux se marier ou rester vierge»¹⁷⁸. I versi che consentono la doppia lettura si collocano in due punti specifici della poesia: all'inizio della seconda *cobla*, quando la Na Carenza consiglia alle due giovani di «penre marit coronat de scienza / en cui faretz fruit de fil glorios: / retenguta 's pulsela d'aquel spus»¹⁷⁹; e nell'ultima strofa, nel momento in cui la stessa dama chiede alle sue interlocutrici una preghiera al *Glorios*: «[...], preiaç lo Glorios / qu'al departir mi ritenga per vus»¹⁸⁰. L'ipotesi religiosa è stata rigettata con veemenza da Pierre Bec, che non crede affatto che l'espressione *marit coronat de scienza* (v. 14) sia da interpretare come una perifrasi di Dio, bensì come l'indicazione di un uomo colto, forse un chierico tonsurato. Lo studioso ritiene inoltre che l'aggettivo *glorios* (v. 15) abbia un significato profano, di *remarquable* e, infine, che «de departir [v. 24] ne serait pas la mort mystique, mais une simple séparation, et l'invention du *Glorios* ne correspondrait qu'à une simple périphrase d'adieu»¹⁸¹. Altresì fondamentali per l'eliminazione della lirica dal *corpus* sono risultati le notizie riportate da Paolo Di Luca: lo studioso ha dedicato un contributo alla disamina dei legami intertestuali fra la *tenso* in questione e altri due componimenti dello stesso genere in cui intervengono solamente voci femminili, Blancasset, *Se'l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (*BdT* 96.10a) e Pujol, *Dieus es amors e verais salvamens* (*BdT* 386.2). La *lectura* offerta da Paolo Di Luca consente di chiarire molti aspetti prima trascurati, così come di evidenziare l'intenzione parodica del componimento:

Ciò che Carenza consiglia alle due è senza dubbio di diventare *sponsae Christi*, ma tale connubio non ha nulla di mistico: nell'ottica ironica della dama la scelta della vita claustrale diviene l'espedito perfetto perché Alaisina e Yselda ottengano ciò che desiderano, un marito ma non dei figli. Gli accenni al *fil glorios* (v. 15) e alla venerata *pulsela* del *coronat de scienza* (v. 16), potrebbero alludere alla Vergine Maria e al concepimento di Gesù: con ogni probabilità quest'ultima viene evocata da Carenza come esempio di

¹⁷⁶ Si tratta indubbiamente del contributo di O'SULLIVAN 2013 (§ 14).

¹⁷⁷ I tre principali repertori sembrano concordare nel categorizzare il testo all'intero dei cosiddetti 'generi dialogati': *coblaswechsels* (*BdT*); *tenson* (*Rép.*); *Tenzone breve* (*BEdT*)

¹⁷⁸ BEC 1994, p. 200.

¹⁷⁹ *BdT* 12.1, vv. 14-16 (ed. PATERSON, *Rialto*, consultato il 3.XII.2011)

¹⁸⁰ ed. PATERSON, vv. 23-24.

¹⁸¹ BEC 1984, pp. 202-203.

donna non corrotta dalla dimensione fisica del parto [...]. La ripresa della forma metrico-melodica e le affinità tematiche inducono a riconoscere nel deittico lirico di Blancasset e Pujol l'oggetto dell'operazione parodica attuata nella tenzone [...] *Na Carença al bel cors avenenç* scardina tale impianto elevato, declinando la medesima situazione dal punto di vista delle due protagoniste e proponendosi quasi come un antefatto ironico alla vicenda cantata dai due trovatori¹⁸².

Tale volontà parodica e desacralizzante consente l'eliminazione della lirica dal *corpus* studiato in quanto esempio di poesia non religiosa¹⁸³. Benché il testo avesse una chiara ed evidente declinazione sacra, essa non risulterebbe sufficiente per il suo inserimento nel *corpus*: il mancato rispetto delle altre premesse stabilite – come la tematica mariana o la forma metrica impiegata – risultano ulteriori motivi di esclusione.

β) Alberic, *Na Maria pretz e fina valors* (BdT 16a.2). Prima di evidenziare i motivi che consentono lo scarto di tale testo poetico è necessaria una premessa introduttiva. La lirica, di tradizione unica e tramandata nel ms. T¹⁸⁴, presenta un'attribuzione assai enigmatica: «nabieiris de roman»¹⁸⁵. L'assegnazione permette di presentare la lirica come l'unica poesia d'amore scritta per una donna e indirizzata a un'altra donna. Un'ipotesi che sembra poco probabile e che fu smentita, già nel 1891, dal suo primo editore Oskar Schultz-Gora: secondo lo studioso, un errore di trascrizione celava il vero nome del suo compositore, *N'Albris* da Romano¹⁸⁶. L'accettazione di tale *emendatio* consente inoltre una lettura critica coerente e plausibile con la tradizione letteraria provenzale, allontanando ipotesi poco probabili, quali il carattere del tutto abituale fra le donne dell'epoca del tono amoroso rilevato in alcuni versi¹⁸⁷, o persino la necessità di una lettura esegetica della lirica, per cui il riferimento a *Na Maria* presente nell'*incipit* sarebbe da riferirsi alla Vergine e non a una donna di carne e ossa¹⁸⁸. Contrario a tale interpretazione esegetica si mostra Pierre Bec, che – senza affermare né smentire l'esistenza dell'ignota *trobairitz* – notava come alcuni dei versi della canzone fossero riconducibili alla «*formulation érotique, tout à fait traditionnelle et troubadouresque*»¹⁸⁹. Di seguito i versi indicati da Bec:

[...] ce mi donetz, bella domna, si'us platz,
so don plus ai d'aver gioi esperansa,
car en vos ai mon cor e mon talan
e per vos ai tut so c'ai d'alegransa
e per vos vauc mantas vetz sospiran. (vv. 12-16)

¹⁸² DI LUCA 2015, pp. 18-19.

¹⁸³ Per ulteriori riferimenti, cfr. DI LUCA 2014, in part. pp. 11-22.

¹⁸⁴ Paris, BNF, fr. 15211. Per una visione panoramica del ms. T ricca di bibliografia specifica resta tuttora insuperato il contributo di AVALLE 1993, pp. 84-85, in part. p. 102.

¹⁸⁵ In c. 208r.

¹⁸⁶ SCHULTZ-GORA 1891, pp. 234-235; lo studioso nell'edizione di 1888 aveva attribuito il testo all'ignota *trobairitz*, cfr. SCHULTZ-GORA 1975^[1888], p. 28. L'attribuzione seguita da BERTONI 1915, p. 265; FOLENA 1976, pp. 87-88; PERON 1990, pp. 502-504, *et alii*. Invece altri studiosi propendono per identificazioni maschili, come ZUFFEREY 1989, pp. 32-33, che attribuisce la lirica a Gui d'Ussel.

¹⁸⁷ Cfr. RIEGER 1989, pp. 73-89.

¹⁸⁸ Come suggeriva NELLI 1977, p. 279.

¹⁸⁹ BEC 1984, p. 197.

L'attribuzione al nobile della Marca Trevigiana consente inoltre di formulare un'ipotesi di identificazione dell'enigmatica Maria. Secondo Francesco Torraca, la Maria della canzone sarebbe la stessa della canzone *Na Maria de Mons es plasentera* (BdT 457.22), composta da Uc de Saint-Circ mentre soggiornava nella corte dei Da Romano e identificata con «[...] con la parente di una certa Maria *de Monte*, citata da Salimbene da Parma»¹⁹⁰. L'insieme di informazioni riportate sulla lirica consentono la sua eliminazione dal *corpus* mariano: sia opera di una ignota *trobairitz* – ipotesi poco plausibile – o sia Alberico da Romano il suo compositore, risulta chiaro che la Maria evidenziata nell'esordio della canzone non può essere identificata con la Vergine¹⁹¹.

γ) Cerv *Si per tristor* (BdT 434a.62). L'unico studioso a considerare il testo come una canzone religiosa risulta Lowinsky (*Mariengebete*, cfr. *supra* § 2). Il resto della bibliografia critica consultata opta per ricondurre la lirica al genere del *planh*. Si tratta infatti del compianto funebre composto da Cerverí de Girona alla morte del re Jaume I, *El Conqueridor*, avvenuta nell'agosto del 1276. La parte finale della lirica (v. 36 e successivi), contiene una preghiera rivolta alla Vergine affinché accolga l'anima del re in paradiso. Tale ricorso – assolutamente abituale nel *planh*¹⁹² – potrebbe aver indotto Victor Lowinsky a considerarla, secondo la sua classificazione, una *Mariengebete*.

δ) FqLun, *Per amor e per solatz* (BdT 154.4). Alquanto discussa dalla critica la religiosità della lirica di Folquet de Lunel: una parte dei contributi propende per categorie che riguardano la sfera sacra, quali *Marienlied* (Lowinsky), *Canzone auf Maria* (BdT) o 'canzone religiosa mariana' (BEdT); mentre l'altra ritiene che si tratti di un esempio profano, *Marienliebeslieder, weltlicher typus* (Scheludko), *sireventes-chanso* (Rép.). Inoltre, in questo caso bisogna tenere presente l'auto-designazione dell'autore all'interno della lirica, indicata con la forma *chansoneta leugeira* (v. 6). L'unico aspetto chiaro della lirica sembra essere il contesto in cui è stata elaborata: scritta probabilmente durante il soggiorno del trovatore alla corte di Rodez (1274-1280), la sua cronologia è stata ulteriormente circoscritta da alcuni studiosi al periodo intercorrente fra la morte del conte Ugo IV e la salita al potere di suo figlio Enrico II (1275-76). Secondo Giuseppe Tavani – ultimo editore del *corpus* di Folquet de Lunel – la canzone «potrebbe essere considerata anche, se non soprattutto, una sorta di autopresentazione intesa a sollecitare la conferma, da parte del nuovo conte, della benevolenza mostratagli dal precedente»¹⁹³. Joseph Anglade, che aveva proposto in precedenza una simile datazione, fondava la sua affermazione sull'espressione

¹⁹⁰ La citazione risale a PERON 1990, p. 503; FOLENA 1976, pp. 453-562 indicava invece come una Maria di Monza; sul rapporto fra Alberico da Romano e Uc de Saint-Circ, cfr. PERON 1990, pp. 501-515; VERLATO 2009, pp. 269-274.

¹⁹¹ Nonostante l'abbondante bibliografia critica che smentisce tali teorie, O'SULLIVAN 2013, p. 195; continua a propendere per una religiosa.

¹⁹² Fra l'abbondante bibliografia sull'argomento ricordiamo il recente contributo di SCARPATI 2010, pp. 65-93, incentrato sugli aspetti stilistici e retorici di tale modalità poetica, in cui la studiosa ripropone, a partire dallo studio sugli elementi ricorrenti del *planctus* mediolatino elaborato da COHEN 1958, pp. 83-86, una nuova lista di temi e motivi del *planh*, fra cui in ultimo luogo, la preghiera a Dio: «afin qu'il accueille à ses côtés du défunt», cfr. SCARPATI 2010, p. 70. Inoltre, l'invocazione mariana del testo, incentrata sulla richiesta di «merce» (vv. 37; 38), avrebbe chiare allusioni all'ordine religiosa dei mercedari, fondata da Jaume I e Pere de Nolasc nel 1218, cfr. DE RIQUER 2012, pp. 1560.

¹⁹³ TAVANI 2004, p. 11.

levaran en cadeira (v. 21), che indicava il *couronnement* del conte Enrico II¹⁹⁴, avvenuto alla morte del padre nel 1274.

La lirica non presenta nessun indizio che garantisca in maniera inconfutabile una possibile declinazione sacra, e non abbiamo neppure la certezza che la «genser» del v. 44 sia effettivamente la Vergine Maria; ciò nonostante, non possiamo escludere una possibile lettura mariana di alcuni versi della prima *cobla*¹⁹⁵. Tuttavia, risulta chiaro che il testo svolga dopo la *cobla* esordiale – in cui Folquet de Lunel dichiara la motivazione amorosa che lo spinge a comporre – una tematica del tutto diversa: il trovatore dedica le stanze centrali della poesia alla denuncia della corruzione del mondo. Nella parte conclusiva, la prima *tornada* (*cobla* V) è invece volta al *vituperium* della donna del conte, nell'attesa che lasci la sua «[...] vilhassa neira, / qu'espaventalh de faveira / sembra» e smetta di *maldir* la sua «gensor» (vv. 41-44), che secondo alcuni risulterebbe la Vergine; mentre la seconda *tornada* viene dedicata alla *laudatio* della nobile Biatriz de Lunel (vv. 45-47).

Prima di formulare la conclusione definitiva, riprendiamo per un attimo le catalogazioni formulate all'inizio. Persino gli studiosi favorevoli alla considerazione mariana non celano le loro perplessità di fronte a tale scelta: così si esprimono Pillet-Carstens, che in nota al testo dichiarano «Die Beziehung auf Maria ist für Nr.6 durch des Dichters eigene Worte gesichert, für 4 und 7 nur aus dem Zusammenhang erschlossen. 3 und 5 kann ich nicht als Marienkanzonen auffassen. wie Eichelkraut es tut. Ich stimme hierien mit Lowinsky und Anglade überein»¹⁹⁶. La parte finale della citazione consente inoltre di evidenziare chiaramente la filiazione a partire dalla quale si è originata la catalogazione religiosa: avviata dallo studio di Lowinsky, seguita da Anglade¹⁹⁷, viene infine fissata – quasi canonicamente – dalla *BdT*. Oltre a Eichelkraut¹⁹⁸, primo editore del *corpus* di Folquet de Lunel, l'unico autore che sembra opporsi alla lettura mariana preponderante è István Frank, che definisce il componimento, più adeguatamente, come una *chanson-sirventes*. Dello stesso parere di Frank si dimostrano la maggior parte degli studiosi che si sono occupati del testo successivamente: come Francisco J. Oroz Arizcuren, che scarta il testo in quanto esempio di «poesías con conceptos propios de la lirica profana, però que admiten [...] una lectura figurada o alegorica»¹⁹⁹, o Giuseppe Tavani, che considera che pur esistendo una possibile lettura sacra, il testo presenta un dettato poetico pienamente profano²⁰⁰. Proprio per tali considerazioni, abbiamo deciso di eliminare il testo di Folquet de Lunel dal nostro *corpus* di componimenti mariani: benché la «genser» indicata nella lirica sia effettivamente la

¹⁹⁴ ANGLADE 1905, p. 170; cfr. *supra*, § 3.

¹⁹⁵ «que nuech ni jorn la fin'amor no'm gic / qu'ieu port a lieis, que d'amar m'afortic» (vv. 7-8).

¹⁹⁶ *BdT* 154.4, nota 1.

¹⁹⁷ Cfr. ANGLADE 1905, p. 305-307.

¹⁹⁸ Cfr. EICHELKRAUT 1872, pp. 47-48; persino SCHELUKHO 1935 – nonostante l'opposizione alla sacralità – definisce il testo come *Marienliebeslieder*.

¹⁹⁹ OROZ 1972, p. 34; cfr. *supra* § 9, c. 5.

²⁰⁰ Le affermazioni vengono ulteriormente fondate attraverso criteri intrinseci ed estrinseci al testo in questione, per corroborare quanto detto lo studioso si serve del resto della produzione di FqLun: una metodologia che consente – grazie alla contestualizzazione dell'intero *corpus* di FqLun – una maggiore robustezza alle affermazioni espresse, cfr. TAVANI 2004, pp. 10-12.

Vergine, la canzone in questione non presenta nessuno degli elementi che contraddistinguono le liriche mariane che intendiamo qui catalogare²⁰¹.

ε) GlMon (*BdT* 225.2). L'unico studioso a fare riferimento a tale componimento è Joseph Salvat (cfr. *supra*, § 8.): il critico impiega la seconda *cobla* della lirica per dimostrare l'importante cambiamento nell'orizzonte mentale dei trovatori, in cui l'amore per la donna amata comincia a diventare «source de vertu et de chasteté». Per il resto la canzone si articola come una canzone profana, e così viene catalogata in tutti i repertori consultati (*BdT*, *BEdT*, *Rép.*)²⁰². Riportiamo in seguito la stanza interessata:

Ben devon li amador
de bon cor servir amor,
qar amors non es peccatz,
anz es vertutz qe·ls malvatz
fai bons, e·ll bo·n son meillor,
e met hom' en via
de ben far tot dia;
e d'amor mou castitaz,
qar qi·n amor ben s'enten
non pot far qe pueis mal renh. (vv. 11-20)

ζ) RmCor (*BdPP* 558.24). La voluta ambivalenza fra la donna e la Vergine può costituire un problema nella catalogazione di alcuni testi di epoca tarda: è il caso della *chanso replicada* di Ramon de Cornet. La corretta individuazione della declinazione profana della lirica avviene grazie al più recente studio elaborato su questo enigmatico trovatore da Navàs: secondo la studiosa la destinataria finale di questo componimento risulterebbe India di Caumont, indicata nella *tornada* della lirica (v. 43) mediante un appellativo di chiara ascendenza mariana²⁰³.

Roza d'abril, quar etz de gran pes pes
qu'ieu chan per vos e·u vuelh far val may may
quar de Caumon etz d'onor temples ples
on de salut ·I· ses plus querray ray. (vv. 41-44)

c. La terza premessa essenziale riguarda la tematica della canzone. Nel *corpus* di testi che stiamo configurando abbiamo deciso di considerare unicamente come mariane le liriche religiose che presentino come oggetto del componimento la figura di Maria, o l'amore provato dal trovatore nei suoi confronti. Talvolta, la voluta ambivalenza nell'assimilazione della *Dompna* alla *Verges* – caratteristica di questa modalità poetica dalla seconda metà del XIII secolo in poi – rende necessarie ulteriori precisazioni: in questi casi, i temi e i motivi sviluppati nella canzone risulteranno essenziali per dirimere l'inclusione o l'esclusione definitiva dal

²⁰¹ Per la nostra decisione è risultato rilevante l'impiego di un lessico poco attinente alla sfera aulica con cui solitamente tende a costruirsi la canzone, di cui la *descriptio* contenuta nella prima *tornada* risulta l'esempio più emblematico (vv. 41-44). Persino l'auto-designazione del testo in quanto «chansoneta leugeira» sembra di andare in questa direzione (v. 5).

²⁰² Per una biografia breve del trovatore, cfr. DE RIQUER 2012, pp. 1429-1433.

²⁰³ Cfr. NAVÀS 2019, p. 38.

corpus testuale. Grazie alla loro precisione, le tassonomie impiegate da due repertori, la *BdT* e la *BEdT*²⁰⁴, ci soccorreranno in questa delicata decisione, erigendosi come un punto di partenza fondamentale per l'eliminazione di un nutrito insieme di componimenti dall'elenco testuale da cui siamo partiti (cfr. App. I, Tav. 2.15). I testi verranno però rigettati dopo un'esauritiva disamina che consenta la verifica di quanto sostenuto nei repertori. Primi di procedere all'elenco dei testi scartati bisogna fare una breve precisazione: alcune delle liriche qui escluse presentano delle apostrofi puntuali alla Vergine che, seppure riscontrate in luoghi altamente demarcativi (in apertura di *cobla* o in alcune delle *tornadas*²⁰⁵), non risultano un motivo sufficiente per ritenere come mariano l'oggetto del componimento. Per maggiore chiarezza raggruppiamo i componimenti a seconda delle categorie impiegate nella *BdT*: α) *gebet*; β) *geistliche lied*; γ) *Busslied*; δ) componimento non catalogati nella *BdT*.

α) *Gebet*: ArnCat (*BdT* 27.4b); GIHyer (*BdT* 220.1) [canto penitenziale]²⁰⁶; GrRiq (*BdT* 248.46) [vers]; PALv (*BdT* 323.16) [vers].

β) *Geistliche lied*: BertZorzi (*BdT* 74.3); DPrad (*BdT* 124.15); GlSt-Did (*BdT* 234.2); GrRiq (*BdT* 248.59, 248.61, 248.86) [tutti e tre catalogate come *vers*]; LanfCig (*BdT* 282.18); RmGauc (*BdT* 401.2).

γ) *Busslied*: BertZorzi (*BdT* 74.6)

δ) Componimenti non catalogati nella *BdT*: AntCru (*BdPP* 463.1); JoCat (*BdPP* 519.1); MarMons (*BdPP* 532.1); AnonToul (*BdPP* 568.2); AnonW *Altisme Deu, segner omnipotens, Segner Dieu, a vos mi confes; Vergen sainta Margarita*.

d. Infine, l'ultima premessa essenziale per la considerazione della modalità poetica qui studiata riguarda l'aspetto formale. Nell'ultimo punto della sezione (§ 15), abbiamo già evidenziato lo stretto rapporto esistente fra un genere letterario e la sua realizzazione testuale. Nel caso delle liriche qui studiate abbiamo considerato opportuno l'inserimento di quei testi in forma di canzone: tale condizione consente di escludere un nutrito insieme di liriche che, nonostante presentino una tematica indubitabilmente mariana, non è elaborato al *compas de la canso*. Le *dansas* (α) e le *coblas* (β) rivolte alla Vergine risultano gli esempi più rappresentativi di queste due modalità poetiche: due tipologie molto in voga alla fine della stagione trovadorica, tramandate dalla tradizione manoscritta afferente all'orbita del *Concistori del Gay Saber*.

²⁰⁴ In quest'occasione il *Rép* non risulta di aiuto a causa dell'impiego di un'etichetta generica, quale *chanson religieuse* (cfr. *supra*, § 7).

²⁰⁵ Tale sono i casi di ArnCat (*BdT* 27.4b); BertZorzi (*BdT* 74.3); BnVenzac (*BdT* 71.2, 74.6); DPrad (*BdT* 124.15); GIHyer (*BdT* 220.1); AnonW, *Segner Dieu*.

²⁰⁶ Nei casi in cui esista un'opposizione fra le due catalogazioni riporteremo tra parentesi quadre la nuova tassonomia suggerita dalla *BEdT*.

α dansas: AntJau (*BdPP* 464.1); Bonnet (*BdPP* 488.1); FrMor (*BdPP* 493.3); GlGalh (*BdPP* 503.4); JoCal (*BdPP* 517.1); JoBem (*BdT* 515.1); JoGom (*BdPP* 522.2); PBla (*BdPP* 536.1); PBru (*BdPP* 538.1); RmBn (*BdPP* 555.1); RmSta (*BdPP* 561.1); Jaume d'Aragona, *Mayre de Deu et filha*.

β coblas: AnonLeys (*BdPP* 564.4; 569.7; 569.8; 569.22a; 569.23; 569.24; 569.26; 569.27; 569.28).

Una volta evidenziate le quattro caratteristiche essenziali che contraddistinguono la canzone mariana bisogna introdurre alcune precisazioni, relative in particolare all'ultimo criterio discusso: quello formale (*d*).

Nell'ultimo punto (*d*) abbiamo specificato che gli unici componimenti in grado di rientrare nel *corpus* testuale qui configurato sono i testi lirici elaborati nella forma metrica della canzone. A tale premessa bisogna introdurre un leggero contrappunto che riguarda il genere dell'*alba*. Grazie al contributo di Christophe Chaguinian (cfr. *supra*, § 13.), siamo riusciti a evidenziare come tale particolare modalità poetica presenti importanti punti di contatto con le liriche mariane: difatti, le *albas* di carattere mariano rispettano tutte le premesse essenziali esplicitate nella nostra proposta di definizione, in quanto sono testi lirici, eminentemente religiosi e di chiara tematica mariana; l'unica caratteristica dunque per cui potrebbero risultare escluse riguarda il loro assetto formale. Ciò nonostante, l'*alba* è una modalità lirica costruita al *compas* della canzone e presenta – come essa – la stessa disposizione strofica, ossia, la perfetta uguaglianza di tutte le *coblas*, sia per formula sillabica, sia per schema di rime²⁰⁷.

Il *corpus* di *albas* religiose è costituito da cinque componimenti²⁰⁸: BnVenzac (*BdT* 71.2), FqRom (*BdT* 156.15), GlHautp (*BdT* 206.1), GrRiq (*BdT* 248.70) e PEsp (*BdT* 342.1). Nonostante la presenza di tracce mariane in tutti i testi²⁰⁹, solamente gli ultimi tre si contraddistinguono per lo sviluppo di una tematica incentrata sulla figura della Vergine. A tale triade però bisogna aggiungere un ulteriore esempio, l'*alba* di Cerverí de Girona (*BdT* 434a.8), che nonostante la sua evidente declinazione religiosa, viene considerata da tutti i repertori consultati come un esempio di *alba* profana²¹⁰. Al contrario, Martí De Riquer e Joan Coromines, i due editori critici che si sono occupati della lirica²¹¹, hanno enfatizzato il carattere sacro e persino mariano della *pièce*, con considerazioni riprese poi da Christophe

²⁰⁷ Come riporta nella sua definizione generale BELTRAMI 2011, p. 376; oltre alla bibliografia sopra indicata, è necessario menzionare il contributo di POE 1984, p. 148, in cui si propone un'interessante definizione di questo genere letterario.

²⁰⁸ La catalogazione risulta condivisa per molti studi critici affrontati in precedenza: quali JEANROY (§ 4); *BdT* (§ 5); FRANK (§ 7) e *BEdT* (§ 12).

²⁰⁹ Oltre a CHAGUINIAN 2008, pp. 257-344, anche VALENTI 2018, p. 4, ricalca il carattere mariano delle *albas* religiose.

²¹⁰ Come lo dimostrano le catalogazioni della *BdT*, *Rép* e *BEdT*.

²¹¹ Cfr. COROMINES 1988, vol. I, pp. 206-210. Dallo stesso parere dei due studiosi si dimostrano OROZ 1972, che include il testo nella sua antologia di testi lirici e religiosi (cfr. *supra* § 9), e CABRÉ 2011, pp. 54, 107, 297.

Chaguinian nello studio già citato²¹². Per provare questa chiara declinazione sacra e mariana riportiamo di seguito il cappello introduttivo a tale testo formulato da de Riquer²¹³:

Típica alba religiosa, o *a lo divino*, género sacro de la lírica provenzal en que los conceptos profanos del alba propiamente dicha, o amorosa, se trasladan a expresiones santas y espirituales [...]. Cerverí canta aquí a la Virgen, simbolizando con la noche el pecado, y con el alba o el amanecer la gracia. El trovador hace resaltar en oposición al alba profana, que él no es de aquellos enamorados que desean la noche y odian el día que les interrumpe su gozo, ya que el amor a la Virgen María no debe ocultarse como el amor cortés.

Alla luce di quanto detto dunque, gli unici testi che risultano esclusi dall'elenco sono quelli in cui, nonostante l'evidente carattere sacro, la tematica sviluppata non sia legata alla figura di Maria:

BnVenzac (*BdT* 71.2); FqRom (*BdT* 156.15).

Dopo tutti gli scarti realizzati (82 testi), il *corpus* definitivo di canzoni mariane occitaniche comprende 46 testi, tutti provvisti delle quattro caratteristiche esclusive riportate nella proposta di definizione da noi formulata. Riportiamo di seguito l'elenco dei testi selezionati:

AimBel	<i>Domna, flor</i>	(<i>BdT</i> 9.9)
AntJau	<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	(<i>BdPP</i> 464.3)
AntVer	<i>En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada</i>	(<i>BdPP</i> 466.1)
ArnAlg	<i>Los genols flex az am lo cap encli</i>	(<i>BdPP</i> 468.1)
ArnVid	<i>Mayres de Dieu, verges pura</i>	(<i>BdPP</i> 472.1)
AusGalh	<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	(<i>BdPP</i> 473.1)
BnAuriac	<i>Be volria de la meillor</i>	(<i>BdT</i> 57.1)
BnNu	<i>Excellens flor, bon jay tota nobleza</i>	(<i>BdPP</i> 480.1)
BnPan	<i>En vos lauzar, Dona, mos aturs</i>	(<i>BdPP</i> 482.2)
BnRo	<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	(<i>BdPP</i> 486.1)
Cerv	<i>Axi com cel c'ana erra la via</i>	(<i>BdT</i> 434a.8)
Cerv	<i>Reys castelas, tota res mor e fina</i>	(<i>BdT</i> 434a.54)
DnAnd	<i>Vergis humils, laqual devem lauzar</i>	(<i>BdPP</i> 491.1)
FqLun	<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	(<i>BdT</i> 154.2)
FqLun	<i>Si quon la fuelha el ramelh</i>	(<i>BdT</i> 154.6)
FqLun	<i>Tan fin'amors totes horas m'afila</i>	(<i>BdT</i> 154.7)
FrMenor	<i>Cor ay e voluntat</i>	(<i>BdT</i> 159.1)
FrMor	<i>A tu me clam, que es de virtut princesa</i>	(<i>BdPP</i> 493.1)
GHautp	<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	(<i>BdT</i> 206.1)
GrRiq	<i>Aissi quon es sobornada</i>	(<i>BdT</i> 248.7)
GrRiq	<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	(<i>BdT</i> 248.27)
GrRiq	<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	(<i>BdT</i> 248.31)
GrRiq	<i>Humils forfags, repres e penedens</i>	(<i>BdT</i> 248.44)
GrRiq	<i>Kalenda de mes cant ni freg</i>	(<i>BdT</i> 248.47)

²¹² Cfr. *supra*, Tavola 1.13.

²¹³ DE RIQUER 1947, p. 51.

GrRiq	<i>Qui veilla ses plazzer</i>	(BdT 248.70)
GrRiq	<i>Sancta verges, maires pura</i>	(BdT 248.73)
GrRiq	<i>Yeu cijava sovent d'amor chantar</i>	(BdT 248.88)
JoGom	<i>Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa</i>	(BdPP 522.3)
LanfCig	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	(BdT 282.2)
LanfCig	<i>Glorioza sainta Maria</i>	(BdT 282.10)
LanfCig	<i>Oi, mair'e filla de Dieu</i>	(BdT 282.17)
PCard	<i>Vera Vergena Maria</i>	(BdT 335.70)
PCorb	<i>Dona, dels angils rebina</i>	(BdT 338.1)
PEsp	<i>Or levetz sus, francha corteza gans!</i>	(BdT 342.1)
PGL	<i>Ai, Vergena, en cui ai m'entendenz</i>	(BdT 344.1)
Perd	<i>Verges, en bon'ora</i>	(BdT 370.15)
RmCor	<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptez</i>	(BdPP 558.12)
Anon	<i>Flors de paradis</i>	(BdT 461.123)
Anon	<i>Per vos m'esjau</i>	(BdT 461.192a)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, glorioza¹</i>	(BdPP 569.25)
AnonLeys	<i>Si col soleh se meteysh abandona</i>	(BdPP 569.39)
AnonM	<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >
AnonW	<i>Ai, vergen sancta Maria</i>	< - >
AnonW	<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >
AnonW	<i>Salve regina, donna</i>	< - >
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	< - >

Siamo ben consapevoli che la costituzione di un *corpus* testuale di un determinato genere letterario possa risultare sempre una selezione parziale di materiale, elaborata *a posteriori* e talvolta soggetta a criteri troppo rigidi che impediscono di cogliere la ricchezza e la fluidità esistente nel momento in cui tale produzione fu elaborata. Tuttavia, pensiamo che la metodologia che abbiamo adottato per la costituzione del *corpus* si fondi – nonostante le possibili revisioni e obiezioni – su criteri oggettivi e solidi che costituiscono una base da cui partire, un'ipotesi funzionale da cui partire.

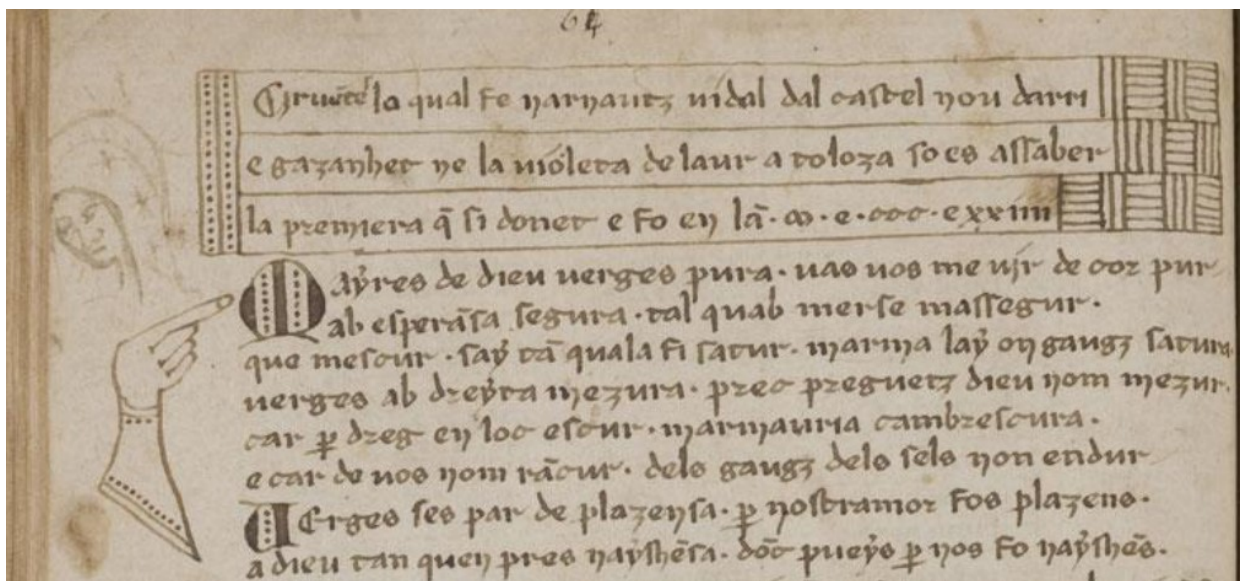


Fig. II - ms. *1^a-f.*, c. 34v [particolare: rappresentazione marginale del volto della Vergine]

Capitolo II

La tradizione manoscritta

Una volta costituito il *corpus*, si procederà alla disamina della tradizione manoscritta che tramanda le liriche selezionate, tentando di non ricadere nei modelli di meri «aggregati di sigle» denunciati da AValle¹, e cercando invece di valorizzare l'insieme dei manoscritti, dinamico e variegato, che tramanda i testi oggetto del nostro interesse. La costituzione di un *corpus* testuale relativo a un determinato genere lirico medievale non può infatti fondarsi esclusivamente su basi teoriche, stabilite attraverso la formulazione di una definizione e la conseguente catalogazione di componimenti ascrivibili a tale griglia tassonomica, ma deve altresì trovare un riscontro effettivo nei dati ricavabili dalla tradizione manoscritta. Il confronto fra i principi tassonomici e l'effettiva tradizione materiale ci consentirà di comprovare la saldezza (o meno) del *corpus* lirico costituito.

Una prima conferma, seppur labile, della solidità dell'insieme testuale formata nel precedente capitolo si rileva nel confronto fra la tradizione manoscritta delle canzoni considerate e quella che tramanda i testi rigettati, che ne mette in luce le notevoli differenze riguardo le due distinte unità materiali della tradizione manoscritta. In effetti, la maggior parte delle canzoni mariane che abbiamo deciso di prendere in esame si riscontra all'interno di una tradizione manoscritta delimitata e unitaria, quella dei canzonieri trobadorici², la cui saldezza consente persino di osservare la netta distinzione rilevata da István Frank fra l'*unite materielle* della tradizione manoscritta dei *chansonniers 'anciens'*, che tramandano i testi dei trovatori più antichi (dal XI al XIII secolo), e quella relativa ai *chansonniers 'épigons'*, che raccolgono le liriche elaborate a ridosso del *Concistori del Gay Saber* (XIV e XV secolo)³. Sono al contrario molto

¹ Cfr. AVALLE 1985, p. 375.

² I dati studiati in questa sede, sui quali si fonda parte del nostro ragionamento, provengono da uno spoglio della tradizione manoscritta appositamente elaborato, cfr. App. II, Tav. 2.36 e Tav. 2.37, rispettivamente, pp. 351 e 355.

³ FRANK 1966, p. XVII, § 6. Circoscriviamo l'unità materiale antica al *corpus* di sillogi adoperato da PILLET-CARTSENS per l'elaborazione della *BdT* (di cui impieghiamo l'edizione anastatica del 2013, che presenta un indispensabile aggiornamento del *corpus* testimoniale a cura di Stefano Resconi, cfr. PILLET-CARSTENS 2013^[1933], pp. VII-XXXI). Per quanto riguarda l'unità materiale *épigone* prendiamo come riferimento il *corpus* su cui si è basato ZUFFEREY (1981) per l'elaborazione della *BdPP*, cfr. pp. XVIII-XXXIX. Nel caso del ms. *Sg*, silloge di transizione e *trait d'union* fra le due unità materiali, abbiamo adottato la stessa soluzione proposta in *BdT* e nel *Rép.* inserendola nel gruppo degli *anciens*.

poche le canzoni mariane tramandate in manoscritti non catalogabili all'interno della cerchia dei grandi canzonieri antologici, e si tratta per lo più di testi anonimi di tradizione unica, come i quattro esempi del codice di Wolfenbüttel (*q*), il testo *Flors de paradis* (*F*¹, *R*, *S*², *Z*)⁴ e la canzone *Inperaytriz de la ciutat joyosa* (un *unicum* presente nel *Llibre vermell* de Montserrat).

Tradizione ms. occitanica (<i>anciens</i>)	<i>C, D, Fi, I, K, R, Si, Sg, T, V, Z, a-a', e, n, w</i>
Tradizione ms. occitanica (<i>épigons</i>)	<i>T¹, T², b239, t (t¹-t²), t³</i>
Ms. assenti da tale catalogazione	<i>q, Llibre vermell</i>

Tavola 2.1. Tradizione manoscritta (testi accolti)

Ben diversa risulta la situazione materiale dei testi esclusi. La Tavola 2.37 (cfr. App. II)⁵, in cui vengono elencati l'insiemi dei manufatti che tramandano i componimenti rigettati, consente di evidenziare una costellazione di codici del tutto esogena alla grande tradizione lirica prima rilevata⁶: tale insieme, riconducibile a un ambiente indubitabilmente occitano (sia per questioni linguistiche, sia per motivi di produzione), si contraddistingue per il fatto di raggruppare buona parte dei testi scartati nella prima delle premesse della nostra definizione (*a*), in quanto componimenti poco attinenti con il filone cortese e lirico di nostro interesse, privi dei tratti stabiliti da Frank e caratterizzati al contrario da anonimato, assenza di liricità (*joies* e *planhs* della Vergine, parafrasi dell'*Ave Maria*, testi trattatistici o drammi teatrali) e assetto astrofico⁷. La stessa Tav. 2.37, oltre alla costellazione indeterminata di manufatti sopra elencata, consente di rilevare un secondo gruppo di sillogi, rappresentata, questa volta, da alcuni dei codici antologici più emblematici della tradizione lirica occitana (quali – oltre ai già indicati nello Schema 2.1. – *F, M, N, Ve.Ag*); la ricorrenza di tali manufatti all'interno di questo gruppo risulta facilmente spiegabile: essi tramandano proprio le liriche escluse nel secondo e nel terzo criterio della definizione da noi proposta, ossia il carattere sacro (*b*) e la tematica mariana (*c*); per il resto – trattandosi di componimenti lirici elaborati da trovatori noti – risulta perfettamente comprensibile il loro inserimento nei grandi canzonieri occitanici. L'unità e la saldezza della tradizione manoscritta consentono di effettuare un secondo passo importante: l'esclusione dalla nostra analisi dei manufatti che tramandano i testi rigettati⁸, ossia i canzonieri *B, M, N, Q* e *Ve.Ag*, insieme a una nebulosa di dodici manufatti periferici, che nella maggior parte dei casi non risultano né siglati né inseriti nelle grandi catalogazioni

⁴ Sebbene il ms. *R* appartenga all'unità materiale proposta da Frank, la canzone mariana *Flors de Paradis* presenta una storia testuale particolare che proveremo a indicare in seguito.

⁵ Cfr. Tav. 2.37, p. 355.

⁶ Cfr. App. II, Tav. 2.36., p. 351, la cui quasi totalità di questi codici risulta catalogata da BRUNEL 1934; risultano esclusi: il *Llibre vermell* [Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 1]; il ms. 2 [Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu, BA1].

⁷ Per l'elenco di testi cfr. App. I, Tav. 1.15., p. 331.

⁸ Cfr. elenco completo in Tav. 2.36.

e studi che sistematizzano la tradizione manoscritta della lirica occitana (nn. 1-12 della Tav. 2.37.).

Passiamo ora ai codici che tramandano le nostre canzoni, che distingueremo a seconda della loro tipologia in tre grandi gruppi. Il primo, che si configura attorno al modello di canzoniere, può essere diviso a sua volta in due grandi sottoinsiemi: nel primo si inserisce la tipologia antologica miscellanea – modello canonico della tradizione manoscritta della lirica d’oc (Ia) – mentre il secondo è rappresentato dal canzoniere di Wolfenbüttel, un *unicum* linguisticamente e materialmente alquanto stravagante, che tramanda un cospicuo insieme di componimenti religiosi attribuibili a un unico trovatore, rimasto ignoto (Ib). La seconda macro-categoria di manufatti è formata da un gruppo vario di manoscritti miscellanei, talvolta anche compositi, che per lo più raggruppano opere ascrivibili all’ambito religioso (II). La terza infine si configura attorno l’insieme di testimoni che tramandano le *Leys d’Amors*. La distinzione tripartita qui proposta non solo permette di definire tre tipologie di manufatti distinti e omogenei, ma consente anche di evidenziare le diverse modalità con cui si è tramandata la canzone mariana occitana. Nonostante le diversità della tradizione appena presentate, i legami e le interrelazioni fra i tre gruppi sono costanti, motivo per cui sarà necessario elaborare, nel passaggio conclusivo dell’*iter*, una lettura complessiva delle modalità di rapporti più comuni.

I. Canzonieri della tradizione lirica	a. Antologici	<i>anciens</i> : C, D, I, K, R, T, Sg, V, a, e, n <i>épigons</i> : t (<i>t¹</i> + <i>t²</i>), <i>t³</i>
	b. Autoriali	q
II. Codici miscellanei religiosi	F̄i, S̄i, Z, n, <i>Llibre Vermell</i>	
III. Tradizione ms. delle <i>Leys d’Amors</i>	T1, T2, b239	

Tavola 2.2. Tradizione manoscritta riguardante i testi accolti (divisione tipologica delle sillogi)

2.1. Manoscritti antologici

È ormai noto il ruolo rivestito dai grandi canzonieri nella trasmissione della lirica occitana, preservata quasi esclusivamente in queste sillogi esemplate nell’autunno della tradizione⁹. La base teorica e metodologica della presente sezione viene ricavata da un cospicuo filone critico che approfondisce il canzoniere antologico non solo come mero serbatoio testuale da cui

⁹ Lo studio della tradizione manoscritta ha suscitato un grande interesse, in questa nota riportiamo unicamente alcuni contributi complessivi più eminenti a tale riguardo; nel presente capitolo ci avvaliamo in modo particolare della ricostruzione elaborata da AVALLE 1961, aggiornata da Lino Leonardi qualche decennio dopo, cfr. AVALLE 1993; per una bibliografia sommaria oltre ad AVALLE, cfr. GRÖBER 1877, pp. 337-670; AVALLE 1993; ASPERTI 2002, pp. 521-554; cfr. anche FOLENA 1976, pp. 456-468; DE RIQUER 2012, pp. 11-19, §§ 4-12; BOLOGNA 1993, pp. 16-48, pp. 58-78; PULSONI 2004, pp. 357-388.

ricavare liriche per l'elaborazione di edizioni critiche, ma anche come progetto editoriale legato a una cultura determinata¹⁰. A tale prospettiva vorremmo aggiungere una seconda direzione d'indagine, volta ad approfondire le dinamiche compilative riscontrate in ognuna delle «grandi raccolte collettive» della tradizione¹¹: l'applicazione di tale metodologia consentirà di rilevare percorsi, micro-sezioni e criteri ordinativi non scontati né casuali, ma frutto di una strategia compilativa organizzata sulla base dei criteri del compilatore/-i (o dovremmo dire autore /-i) che ha assemblato il manufatto¹².

Riportiamo di seguito la tradizione manoscritta della canzone mariana da un punto di vista numerico e quantitativo (Tavola 2.3.), la datazione e la localizzazione dei testimoni è, con qualche approssimazione, la seguente:

UNITÀ MATERIALE	MS.	CRONOLOGIA	LOCALIZZAZIONE	TOTALE
«Anciennes»	<i>C</i>	XIV s.	Languedoc	19
	<i>R</i>	XIV s.	Languedoc	11
	<i>I</i>	XIII s. ex	Italia sett.	5
	<i>K</i>	XIII s. ex	Italia sett.	5
	<i>a + a'</i>	1589	Italia ¹³	4
	<i>D</i>	XIII-XIV s.	Italia sett.	2
	<i>Sg</i>	XIV s.	Catalogna	2
	<i>T</i>	XIII-XIV s.	Italia sett.	1
	<i>V</i>	XIII-XIV s.	Catalogna – Italia sett.	1
	<i>e</i>	XVIII s.	Roma	1
	<i>n</i>	XIII-XIV s.	Francia sett.	1
«Épigons»	<i>l'</i>	XV s.	Languedoc	9
	<i>t (t' + t'')</i>	XIV s.	Languedoc	2

Tavola 2.3. Totale di liriche tramandate nelle sillogi antologiche oggetto d'indagine (Ia).

I dati, suddivisi a seconda dell'unità materiale di appartenenza, consentono di rilevare particolarità importanti della tradizione manoscritta, che dovranno poi essere confermate o confutate nella successiva analisi dei testimoni. Alla luce dei primi risultati, si rivelano

¹⁰ Su questo argomento, cfr. AVALLE 1985, pp. 363-382; RONCAGLIA 1991, pp. 18-41; BORGHI CEDRINI 1993, pp. 49-56; per i canzonieri d'autore, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1984, pp. 91-116; EAD. 1991, pp. 273-302.

¹¹ ASPERTI 2002, p. 543.

¹² Per tale questione esiste una nutrita bibliografia critica, cfr. PARKES 1976, pp. 115-141, che ha dimostrato l'influenza sulla produzione manoscritta dei concetti scolastici di *ordinatio* e *compilatio*. La formulazione teorica di PARKES fu poi applicata sotto diverse prospettive alla forma canzoniere: tali linee d'indagine hanno consentito di creare una metodologia di lavoro, variamente applicata da BRUGNOLO 1989, pp. 9-23, e ID. 2006, pp. 263-277, che ha studiato i «criteri di *distribuzione*» all'interno delle raccolte antologiche di ambito italiano (cfr. spec. il saggio di 1989, pp. 18-23); e successivamente proseguita, nel caso del Chigiano L. VIII.205, da BORRIERO 1997, pp. 259-286 e ID. 2006, pp. 169-187. Circoscritti all'ambito occitanico, cfr. ASPERTI 1986-1987, pp. 137-169 (sull'ordinamento interno del ms. *M*); il contributo di LACHIN 1995, pp. 266-304 (per la disamina complessiva delle partizioni interne di *D*, *B*, *A*, *I*, *K*) e, infine, CEPRAGA 2000, pp. 827-870 (sulle dinamiche compilative afferenti alla posizione della pastorella).

¹³ Si tratta di un apografo del «canzoniere di Bernart Amoros», silloge assemblata molto probabilmente a Saint-Flour nel XIII secolo, poi andata perduta; cfr. *infra* cap. II, pp. 88-92.

particolarmente proficui per la nostra materia i manoscritti *C* e *R*, due grandi manufatti elaborati nella Linguadoca (fra Narbona e Beziers) nella prima metà del XIV secolo che tramandano un cospicuo numero di *unica* appartenenti a trovatori tardi operativi nella zone limitrofi (come Guiraut Riquier, Folquet de Lunel, Bernart d'Auriac, *et alii*). Molto meno significativi risultano invece i manoscritti di area italiana, come *I*, *K*, *D*, che conservano – rispetto ai due precedenti manufatti – un numero insignificante di liriche, la maggior parte delle quali risalenti a trovatori operanti nell'Italia settentrionale (come, ad esempio, Lanfranc Cigala). Tralasciamo in quest'introduzione il resto dei manufatti della tradizione «ancienne» (come *Sg*, *T*, *V*, *e* e *n*), per dedicare qualche parola alle due sillogi appartenenti all'altra unità materiale, *t* (*t¹-t²*) e *t³*, di cui l'ultima¹⁴ si rivela particolarmente produttiva per il totale delle liriche mariane tramandate: nove esempi, tutti ascrivibili ai vincitori dei *Jocs Florals* di Tolosa fra il XIV e il XV secolo. La Tavola 2.3. consente inoltre di individuare l'*ordinatio* più coerente secondo cui disporre le sillogi della nostra disamina: essa non si fonda esclusivamente su criteri quantitativi (a seconda del numero di canzoni mariane tramandate nei codici), ma rispecchia anche due delle tre grandi costellazioni manoscritte individuate da AVALLE (ϵ , γ). Le prime due sillogi per numero di liriche (*C* e *R*), appartengono infatti alla famiglia γ , mentre gli altri manufatti risalenti a una comune *editio variorum*, siglata come ϵ e caratterizzata da un evidente venetismo, da cui derivano *D*, *I*, *K*, *T*. Altri manoscritti contenuti nella tabella sfuggono a tale sistemazione: è il caso del ms. *Sg*, che sebbene risalga a una tradizione indipendente, mantiene rapporti «per effetto di collezioni saltuarie alle recensioni presenti in γ »¹⁵; o del codice *V* (con le aggiunte posteriori: *V¹*, *V²*), definito da AVALLE con l'aggettivo «capriccioso», a causa dei rapporti che tale manufatto intrattiene con γ ¹⁶. Alla tripartizione di AVALLE risulterà necessario aggiungere una quarta classe di manufatti, quella dei *chansonniers épigons*, ossia *t* (*t¹ + t²*) e *t³*. Fra le due unità materiali appena distinte esistono alcuni legami interessanti, come il ms. *Sg*, vero *trait d'union* per l'accurata selezione antologica dei suoi materiali che consentono di collegare, in una totale linearità, la tradizione antica dei trovatori classici tramandati nelle prime sezioni (quella iniziale dedicata a Cerverí de Girona e quella mediana, dedicata ad alcuni trovatori di epoca classica, quali Raimbaut de Vaqueiras, Guiraut de Bornelh e Jaufre Rudel) con quella elaborata in ambito tardo, di cui la silloge offre

¹⁴ Concordiamo sul fatto che la sigla *t³* può indurre a problemi di filiazione: *t³* non è affatto la terza sezione – assieme *t¹-t²* – di uno stesso progetto editoriale, ma un codice a sé stante. Per questioni di praticità però abbiamo adottato la sigla *t³* proposta da JEANROY 1916 e seguita poi da BRUNEL 1932 *et alii*; cfr. NAVAS 2019, p. 329, nota 258.

¹⁵ AVALLE 1993, p. 104.

¹⁶ Cfr. AVALLE 1993, p. 94.

un'attenta selezione di testi poetici, per lo più relativi a poeti occitani e catalani del XIV secolo, quali Joan de Castellnou, Ramon de Cornet e Tomas Peris de Fores¹⁷.

Qualche nota infine sulla *dispositio* dei materiali raccolti e studiati. Ogni silloge viene preceduta da una breve descrizione riassuntiva in corpo minore, relativa all'attuale segnatura, la datazione e la localizzazione. Successivamente vengono elencate le differenti sezioni del manufatto: nel caso di raccolte antologiche, esse vengono descritte in modo complessivo (indicandone la sigla di riferimento); nel caso in cui la stessa unità codicologica presenti, oltre al canzoniere lirico, altre opere di carattere miscelaneo esse saranno elencate assieme all'antologia lirica, indicando l'autore, il titolo e le carte in cui si trovano. Segue la descrizione esterna, che si limita a elencare per punti alcune informazioni, relative nell'ordine a: materia scrittoria, numero dei fogli, fascicolazione (indicata mediante la formula di collazione, seguita dall'indicazione degli eventuali richiami), dimensioni (soffermandosi inoltre sulla *mise en page*), tecnica di rigatura, indicazioni relative al copista/-i, tipologia di scrittura, presenza di note marginali e *maniculae*, e decorazione. Nel caso in cui il manoscritto contenga una formula di datazione o sottoscrizione essa sarà trascritta per intero (in ed. diplomatico-interpretativa) alla conclusione di questa parte. Chiudono la descrizione introduttiva una storia minima del codice e una bibliografia sommaria – in chiave – dei principali studi su di esso¹⁸.

La seconda parte della disamina, dedicata all'analisi interna, presenta le liriche mariane tramandate nella silloge, ordinate all'interno di una tabella. Le prime tre colonne della tavola indicano le coordinate codicologiche di reperimento (fascicolo, carta, numero d'ordine), la seguono le indicazioni della rubrica e dell'incipit della lirica (trascritte in diplomatico-interpretativa) e infine nell'ultima colonna viene indicato il numero di repertorio della *BdT* o della *BdPP*, a seconda della cronologia del manufatto¹⁹. Inoltre, la tavola della silloge raccoglie non solo le liriche mariane, ma anche tutti i componimenti rigettati nel capitolo precedente: tale aggiunta consente *in primis* di contestualizzare le nostre canzoni assieme al resto dei testi religiosi esclusi, e in secondo luogo di offrire una lettura panoramica più ampia dell'insieme²⁰.

Infine, la terza e ultima parte dell'analisi verrà dedicata a tirare le somme di quanto detto prima, rilevando le possibili dinamiche compilative attinenti alle liriche mariane, studiando le seriazioni

¹⁷ Sulla silloge *Sg* e il ruolo da essa rivestito, cfr. CABRÉ; MARTÍ; NAVÀS 2009, pp. 349-376; CABRÉ; MARTÍ 2010, pp. 92-134; altresì fondamentale lo studio di VENTURA 2006.

¹⁸ La descrizione qui presentata si basa nel modello di descrizione formulato da PETRUCCI 1984, pp. 77-86, poi rielaborato nelle schede della collana *Manoscritti datati d'Italia*, cfr. DE ROBERTIS (*et alii*) 2007, pp. 8-34; 37-41. Altresì fondamentale sono state le descrizioni dei codici elaborate da PULSONI 2001, pp. 29-110 e LACHIN 2004, pp. 21-59.

¹⁹ Fondamentale l'analisi proposta nella collana *Intavvalre*, diretta da Anna FERRARI, attualmente consta da nove volumi (per i provenzali) pubblicati per la casa editrice Mucchi. La bibliografia afferente a tale collezione verrà precisata all'interno delle sezioni dedicate a ciascuna silloge.

²⁰ Per questo motivo nelle apposite tavole terremo conto di diversificare cromaticamente le liriche mariane (evidenziate in colore grigio) dal resto di poesie religiose o morali ivi tramandate (di colore bianco). Nei casi in cui i testi inseriti nella tabella non provengono dall'elenco generale di testi rigettati (cfr. App. II, Tav. 2.37, p. 355), essi saranno indicati mediante l'anteposizione di un asterisco nella prima colonna (quella relativa al fascicolo).

aggregative ed evidenziando – quando possibile – la lettura diegetica di alcune micro-sezioni della raccolta. Altresì rilevante le segnalazioni relative ad annotazioni marginali e a *maniculae* che investono le liriche oggetto d'indagine (siano dello stesso compilatore, siano a carico di lettori posteriori): un'informazione che consente di elaborare letture stratigrafiche della silloge che tengano conto dell'interesse (talvolta concomitante, talvolta posteriore all'assemblamento) del genere lirico qui studiato.

2.1.1. *Il ms. C*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856;

XIV s. (primo terzo); Narbona-Beziers.

CANZONIERE OCCITANO C, mutilo.

Membranaceo; cc. 427; I-II¹², III⁸, 1-33¹², richiami orizzontali; 345 x 240, *mise en page* regolare su due colonne; rigatura a secco o in punta di penna. Un unico copista; scrittura gotica del XIV secolo. Presenza di note marginali e di abbondanti *maniculae*. Lettere incipitarie di inizio sezione probabilmente istoriate (sono state asportate); lettere incipitarie di componimento di 'media grandezza' rosse e blu, filigranate; lettere incipitarie maiuscole di inizio stanza, monocromatiche (rosso o blu); la colonna di scrittura è decorata da filettature e arabeschi²¹.

La storia della silloge è stata descritta accuratamente da JEANROY 1913. Gli studiosi riportano notizie contraddittorie sul luogo di produzione e assemblamento del manufatto: mentre Beltrán riconduce la creazione della silloge a una corte principesca, Asperti la ritiene un prodotto borghese e cittadino²². I dati chiari sono che fino al XV secolo il ms. apparteneva ai conti di Foix (conservato prima nel castello d'Orthez, poi a quello di Pau): durante tale periodo un ignoto lettore aggiunse al lato del sirventese di Peire Cardenal, *Aissi com hom plainh son fill o son paire* (BdT 335.2), la postilla «en lo soo deu plant deu | Rey juven danglat(er)re». Non siamo in grado di ricostruire i passaggi intermedi; ritroviamo la silloge nelle mani di Guillaume de Catel, presidente del Parlamento di Tolosa [† 1626] e di suo nipote Jacques de Puymisson [† 1631], dopo la cui scomparsa si perdono nuovamente le tracce del codice²³. Visto l'utilizzo della silloge da parte di alcuni eruditi di Tolosa, Jeanroy ipotizza che essa sia allogata nella capitale dell'Ocitanica fino a quando fu acquistata dal cardinale Giulio Mazzarino (*post* 1642)²⁴, alla cui scomparsa, entrò a far parte della Biblioteca Reale (*post* 1661).

Bibl.: JEANROY 1913, pp. 525-533 (per la storia del ms.); JEANROY 1916, p. 3; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XII; BRUNEL 1935, p. 43, § 143; MONFRIN 1955, pp. 292-312; AVALLE 1992^[1961], pp. 89-101; ZUFFEREY 1987, pp. 134-152 (per questioni linguistiche); BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, pp. 87-124 (*Liederbuch* di GrRiq); ALLEGRETTI 1992, pp. 721-735. (per lo studio delle canzoni religiose); DE CONCA 2003, pp. 283-297 (per gli *unica*); RADAELLI 2005; LÉON GOMEZ 2012.

²¹ Sfortunatamente l'asportazione costante delle lettere miniate della sezione ha provocato importanti perdite nel programma iconografico della silloge, cfr. RADAELLI 2005, pp. 29-31, spec. n. 35.

²² Cfr. rispettivamente BELTRÁN 2003, p. 120; ASPERTI 2002, p. 547.

²³ Al quale risalirebbero con ogni probabilità alcune prove di penna del ms. (cc. 14r; 31r; 150r), cfr. GÓMEZ LEÓN 2012, p. 23.

²⁴ Come prova lo studioso elenca le opere di tre studiosi locali: Dominicy, Casaneuve e Dadin de Hautesterre, cfr. JEANROY 1913, pp. 529-531.

Il ms. *C* è per molti aspetti uno dei codici più emblematici della tradizione manoscritta trobadorica, non solo per il numero di composizioni tramandate (1204, tra cui 158 *unica*), ma anche per la sua omogeneità grafica e linguistica, dovuta alla mano di un unico compilatore; ed è proprio per questi due motivi che è stato adottato come manoscritto base in un numero considerevole di edizioni critiche²⁵. L'assegnazione del primato autoriale a Folquet de Marseglia, autore per eccellenza della poesia di argomento religioso-morale, è già indicativa dell'importanza di questo codice nella trasmissione dei componimenti qui affrontati²⁶: infatti, la silloge tramanda un cospicuo numero di liriche mariane (18, tra cui 6 *unica*) e un ancor più nutrito insieme di testi religiosi (24, 6 *unica*)²⁷. In seguito, provvederemo a esaminare i testi mariani tramandati nel ms. *C* attraverso una duplice prospettiva: in primo luogo, studieremo la posizione che occupano i trovatori di liriche mariane nell'organizzazione generale della silloge, accuratamente gerarchizzata in una perfetta *gradatio* discendente. In secondo luogo – percorrendo la strada già tracciata da Paola Allegretti²⁸ – analizzeremo l'ordinamento dei testi all'interno dei differenti *corpora* autoriali interessati, per tentare di rintracciare i «criteri di distribuzione» adottati dal compilatore nella disposizione interna delle liriche²⁹.

La presenza delle canzoni mariane sembra concentrarsi per lo più nella parte mediale e terminale, risultando quasi assente nelle prime carte della silloge, quelle che tramandano i *corpora* di alcuni dei trovatori con maggior prestigio³⁰. La prima canzone di nostro interesse, *Verges en bon'hora* di Perdigon (*BdT* 370.15), si riscontra nel fasc. XXI: il *corpus* autoriale di Perdigon si inserisce – secondo Magdalena León Gómez³¹ – in una micro-sezione assieme ad altri trovatori quali Uc de Saint Circ, Falquet de Romans, Guilhem de Peiteu o Elias Cairel (cc. 224r-241v). Particolarmente produttivi si rivelano i fasci XXIV-XXVII, riservati a

²⁵ Per una introduzione alla silloge, cfr. RADAELLI 2005, pp. 22-23; LEÓN GÓMEZ 2012, pp. VII-XVII; pp. 3-59.

²⁶ Su tale aspetto, cfr. AVALLE 1993, p. 70. Nei mss. assemblati in Italia la sezione iniziale riveste un ruolo determinante nell'«orientamento e [nella] chiave di lettura» dell'intera silloge, funzione che nei mss. compilati altrove risulta molto più difficile di verificare; cfr. BRUGNOLO 1989, pp. 9-24, a p. 11. Su FqMars bisogna fare qualche precisazione, oltre ai motivi religiosi sono state avanzate ulteriori ipotesi che evidenziano come il suo primato possa essere piuttosto dovuto, almeno in *N*, a criteri retorico-stilistici, cfr. LACHIN 2008, p. LXXIV-LXXV.

²⁷ Si veda nella Tavola 2.4. l'elenco completo dei testi religiosi. L'attenzione alla produzione 'sacra' era già stata suggerita da altri studiosi, cfr. PICCHIO SIMONELLI 1974, p. 14; OROZ ARIZCUREN 1972, pp. 13-14; LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 33-34.

²⁸ Cfr. ALLEGRETTI 1992, pp. 721-735.

²⁹ Cfr. BRUGNOLO 1989, p. 10.

³⁰ In ordine di presenza: FqMars; GrBorn; PVID; BnVent; GcFaid; RmMir; AimPeg (cc. 6v-99r). Si tratta di «trobadors que representen “el cànon clàssic” i que desenvolupen la seva activitat poètica en la primera meitat del segle XIII. Per tant podem explicar la seva presència perquè el compilador tenia un nombre considerable de peces i perquè representen figures significatives de la poesia provençal», cfr. LEÓN GÓMEZ 2012, p. 38.

³¹ Il collegamento fra i *corpora* sembra dovuto, secondo la studiosa, ai rapporti dialogici fra Albertet e Perdigon che «discutiren en diverses tenors, cosa que pogué permetre la transmissió comuna de les seves obres», LEÓN GÓMEZ 2012, p. 42; uno scambio di tenzoni e *partimens* che non siamo riusciti a reperire in nessuna delle opere consultate, cfr. CHAYTOR 1926; BOUTIÈRE 1937, pp. 1-129; HARVEY-PATERSON 2010.

tramandare alcuni dei «Liederbücher» più emblematici della tradizione: come quello di Peire Cardenal (cc. 272r-288r), concluso con la canzone *Vera Vergena Maria* (n. 870, *BdT* 335.70)³², o quello di Guiraut Riquier, il cui «Libre», occupando quasi per intero il fasc XXV, contiene ben 8 canzoni dedicate alla Vergine³³, due delle quali *unica* di C, come l'alba «de la maire de Dieu» (n. 937, *BdT* 248.70) e la canzone *Sancta verges, maires pura* (n. 938, *BdT* 248.73)³⁴. Infine, la sezione relativa ai canzonieri d'autore si conclude con il *corpus* di Folquet de Lunel, che pur essendo molto più ridotto (7 liriche), tramanda altre tre *unica* mariane: nn. 977-979 (*BdT* 154.6, 154.7, 154.2)³⁵. La parte terminale della silloge sembra disporsi attraverso criteri numerici: una successione di distinti *corpora* autoriali che si contraddistinguono per la presenza di tre, due e una unica lirica: tali sono i casi di Lanfranc Cigala e Peire Espanhol, con tre liriche ognuno, una delle quali mariana (rispettivamente, nn. 1034, *BdT* 282.8; nn. 1055, *BdT* 342.1). La sezione dedicata ai *corpora* mono-testuali, in cui figurano due componimenti mariani (n. 1118, *BdT* 159.1; n. 1123, *BdT* 338.1), presenta alcune singolarità importanti; in primo luogo, a livello autoriale, si caratterizza per un evidente regionalismo: nelle carte interessate si riscontra una selva di poeti minori attivi nella seconda metà del XIII secolo e delimitati geograficamente nelle corti meridionali, attorno al grande cenacolo di Rodez³⁶. A livello di contenuto invece, la sezione spicca per un marcato carattere politico-morale: si contano venticinque sirventesi, venti canzoni morali e due canzoni alla Vergine, che rappresentano più della metà dei componimenti di questa sezione³⁷. Infine, la parte terminale della silloge – che come in altri manufatti subisce cambiamenti di rotta e interferenze³⁸ – si contraddistingue per un marcato disordine, probabilmente motivato dall'arrivo di nuovi materiali *scriptorium*. Dopo la sezione dedicata ai singoli autori, il compilatore ritorna ad applicare criteri nell'ordinamento dei testi, a cominciare dal *corpus*

³² Cfr. VATTERONI 1998, pp. 7-45.

³³ In ordine di presenza *BdT* 248.7, 248.44, 248.27, 248.31, 248.47, 248.88, 248.70, 248.73; cfr. *infra* nn. 881-938 della Tavola 2.4., in cui si vedono altresì inframezzati il resto di liriche sacre di cui non parleremo.

³⁴ I tre testi qui indicati fanno parte degli altri 13 componimenti del trovatore assenti in R, fra le *unica* di C, spicca la presenza di un ulteriore testo sacro, il testo *Christian son per Ihesu Crist nommat* (n. 894, *BdT* 248.46) e l'intero *corpus* di pastorelle (in ordine diegetico: *BdT* 248.49; 248. 51; 248.32; 248.50; 248.22; 248.15); cfr. l'elenco completo di *unica* in RADAELLI 2005, p. 149; per uno studio del canzoniere di GrRiq, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, pp. 87-124.

³⁵ Il *corpus* di FqLun è stato analizzato da LEÓN GÓMEZ (2012, pp. 195-198): la studiosa attraverso un confronto delle *unica* tramandate in C e in R (*BdT* 154.2a; 154.2b; 154.I), crede di individuare una specializzazione di C per quel che riguarda i testi sacri, assenti nell'altro manufatto, che propende per tramandare i testi dialogici. Ciò nonostante, non possiamo escludere che essi si trovassero nella parte finale del codice, oggi andata persa.

³⁶ Per una antologia dei trovatori *biterrois*, cfr. HERSHON 2001.

³⁷ Su tale aspetto cfr. PICCHIO SIMONELLI 1974, p. 20; la studiosa propone un altro computo a quello qui proposto: formato da cinque canzoni a Maria, probabilmente per il fatto di aggiungere alla somma tutte le canzoni mariane tramandate nella parte finale della silloge. Si veda anche, LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 216-227.

³⁸ Cfr. BRUGNOLO 1989, p. 23, n. 38.

bimembre del troviero Thibaut de Blison (nn. 1137-38), a cui seguono altri 4 trovatori³⁹, fra cui Guilhem d'Autpol, autore di una canzone alla Vergine (n. 1142, *BdT* 206.1). Gli ultimi sette testi della sezione risultano secondo alcuni studiosi una prova evidente dell'arrivo di nuovi componimenti nell'*atelier*. Tale amalgama di liriche presenta un evidente *trait-d'union*, l'appartenenza al «ciclo de sirventeses de 1285»⁴⁰, costituito da uno scambio dialogico in cui sono coinvolti il re Pere, *el Gran* (n. 1147, *BdT* 325.1), Peire Salvatge (n. 1148, *BdT* 357.1) e Bernart d'Auriac (n. 1150, *BdT* 57.1)⁴¹. L'aspetto per noi più interessante risulta che di quest'ultimo trovatore (conosciuto unicamente grazie a C) il manoscritto offre un piccolo *corpus* di testi, in cui figura l'ultima lirica mariana della silloge, la canzone *Be volria de la mellor* (n. 1151, *BdT* 57.1). Prima della conclusione il manufatto presenta una sezione di componimenti anepigrafi organizzata a seconda del genere lirico di appartenenza: «albas ses titol», con tre albe anonime nelle cc. 383v-384 (nn. 1154-1156); un «divinalh» alla c. 384r (n. 1157) e nove «cansos ses titol» nelle cc. 384r-386v (nn. 1148-1165)⁴². La silloge si conclude in modo canonico, con una sezione che raccoglie 32 componimenti di genere dialogico (*tensos*, *partimens* e *torneyamens*). La sezione è rimasta inconclusa per la caduta dell'ultimo fascicolo: una perdita resa evidente grazie al richiamo visibile nel margine inferiore della c. 396, ma che sfortunatamente non riusciamo a quantificare precisamente.

TAVOLA. 2.4. (ms. C⁴³)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdT</i>
I	6v	17	Folq(ue)t d(e) Marcel ha	Ver(s) Dieus el vostre nom e de sancta Maria	156.15
III	28r§	75	G(ui)r(aut) de Bornelh.	Be veg e conosc e saj	242.26
XII	133v-134r	393	Guill(ems). de sant desdier	Aissi cum a sas faissos	234.2
XV	170v-171r	503	.Daude de Pradas.	Qui finamen sap cossirar	124.15
XVI	181r	536	.P(eire). d'Alv(er)nhe	Lauzatz sia hemanuel	323.21
XVI	182v-183r	540	[...] ⁴⁴	Dieus vera vida verays	323.16
XVIII	229v-230r	687	Falq(ue)t d(e) Roth.	Quan be me suy apessatz	156.10
XXI	241v	724	Perdigos.	Verges en bon'hora	370.15
XXII	259v-260r	778	B(ernat). de Venzac.	Lo Pair'e'l Filh e'l Sant Espiritual	71.2
XXIV	288r	870	.P(eire). Cardenal.	Vera vergena Maria	335.70

³⁹ Il *corpus* di GIDurf contiene in realtà tre canzoni e non due (nn. 1140, 1141, 1141^{bis}), cfr. LEÓN GÓMEZ 2012, p. 46; CARERI 1989, pp. 77-84.

⁴⁰ Cfr. DE RIQUER 2013, pp. 1590-1600.

⁴¹ Cfr. RADAELLI 2005, p. 42.

⁴² Su tale aspetto, cfr. PULSONI 2001, pp. 35-42; RADAELLI 2005, p.45; LEÓN GÓMEZ 48-52.

⁴³ I dati qui allestiti sono stati confrontati con quelli offerti da RADAELLI 2005, pp. 153-260.

⁴⁴ Spazio bianco di due righe per l'inserzione della rubrica, non eseguita.

XXV	292r	881	La .x(a). canson que fe. G(ui)r(aut). Riq(ui) er. de la maire de Dieu. en l'an .m.cc.lxiiij	Aissi quon es sobronrada	248.7
XXV	295v	891	Lo q(ui)nt vers d'en. G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m.cc.lxxiiij	Humils forfaitz repres e penedens	248.44
XXV	296v-297r	894	Lo sete vers d'en .G(ui)r(aut) Riquier. fag en l'an .m.cc.lxxv.	Ihesus Cristz filh de Dieu viu	248.46
XXVI	301r	907	.Lo .xv. vers d'en .G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m.cc.lxxxiiij. en decembre	Mentaugutz	248.55
XXVI	301r-v	908	Lo .xvj. vers d'en .G(ui)r(aut). Riquier. fach en l'a(n) .m.cc.lxxxiiij. en jenovier.	Quis tolgues	248.69
XXVI	301v	909	La .xx(a)iiij.(a) canson d'en .G(ui)r(aut). Riq(ui)er. l'an .m.cc.lxxxiiij. en feb(ri)er.	En tot quant q(ui)'eu saupes	248.27
XXVI	303r	913	La. xx(a)v(a). canson d'en .G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m.cc.lxxxv. en decembre.	Gauch ai quar esper d'a mor	248.31
XXVI	303r-v	914	Lo .xx(us). vers d'en .G(ui)r(aut). Ri quier. l'an .m.cc.lxxxvj. en febri er.	Ops m'agra que mos volers	248.61
XXVI	304r-v	917	Lo .xxiiij. vers d'en .G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m.cc.lxxx. vij. en de cembre.	No puesc per ren	248.59
XXVI	304v-305r	918	La .xxvj. canson d'en .G(ui)r(aut). Riq(ui)er l'an .m.cc.lxxxvij. e mars.	Kalenda de mes caut nj freg	248.47
XXVI	305v	920	La .xxvij. can son d'en .G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m. cc.lxxxviiiij. e mars.	Yeu cujava sove(n) d'amor chantar	248.88
XXVI	305v/307r ⁴⁵	921	Lo .xxv. vers den G(ui)r(aut). Riquier fach en l'an .m.cc.lxxxx. en abril.	Xprstian son per Ihezu Crist nomnat	248.86
XXVI	311r	937	Alba de la maire Dieu que fe .G(ui)r(aut). Riquier. l'an .m.cc.lxvj.	Qui vuelha ses plazer	248.70
XXVI	311r	938	[...] fes [...] Riquier per un son amic .l'an .m.cc.lxxxv.	Sancta Verges maires pura	248.73
XXVII	317r-v	957	.Gavauda.	Patz passien ven del senho(r)	174.9
XXVII	324r	975	Folq(ue)t de Lunel.	Per amor e per solatz	154.4
XXVII	324v	977	Fol q(ue)tz de Lunel.	Sj quon la fuelha el ramelh	154.6
XXVII- XXVIII	324v-325r	978	Folq(ue)tz de lunel.	Tant fin'amors totas ho ras m'afila	154.7
XXVIII	325r-v	979	Folquet de Lunelh.	Dompna bona bel'e plazens	154.2
XXVIII	330v-331r	996	Preguierya q(ue) fes .Jo han Este. l'an .m.cc.lxxviiiij.	Le senhers qu'es guitx	266.8

⁴⁵ Il salto è dovuto alla trasposizione dei fogli in fase di rilegatura, cfr. RADAELLI 2005, p. 231.

XXVIII	332r	999	Lo primier sirven tes que fes .R(aimon). Gaucelm de Be zers en l'an .m.cclxv. e mars.	A Dieu done m'arma de bo n'amor	401.2
XXVIII	333v	1003	So son coblas que fes .R(aimon). Gaucelm q(ua)n fo malautes.	Djeus m'a dada febre ter sana dobla	401.5
XXIX	343r-v	1034	Antifena de Lamfra(n)co	En chantan d'aquest segle fals	282.2
XXX	350v	1055	.P(eire). Espanhol	Or levetz sus francha corteza ga(n)s	342.1
XXX	360v	1085	Geneys lo ioglars a cuy lo vo [...]net lo sotlar	[...]eus verays a vos [...]i ren	27.4b
XXXI	368r	1107	[...]uille(m) d'Ieyras.	[...]eu en cuy es totz [...]ders	220.1
XXXI	371v-372r	1118	[...]e Menor.	[...]r ay e volu(n)tatz	159.1
XXXII	373v	1123	Mayestre Peire de Corbia.	Dona dels angils re hina	338.1
XXXI	375r	1126	[...]brancalo.	[...]ssius pessans pec [...]ns e penedens	26.1
XXXI	380v-381r	1142	.G(uillem). d'Autpol.	Esperansa de totz ferm(s) esperans	206.1
XXXII	383r	1151	Mayestre .B(ernart). d'Auriac.	Be volria de la mellor	57.1
XXXIII	386r-v	1165	[...]46	Be volgra sa dieu pla gues	106.10

La silloge, diversamente da altri codici della tradizione, si contraddistingue per la selezione di materiale eminentemente lirico: né *vidas*, né *razos*, né altri testi narrativi fanno parte del programma del canzoniere⁴⁷, anche se non possiamo escludere, a causa della perdita degli ultimi fascicoli, che essi siano stati ricopiati nella parte finale della silloge (nonostante le tavole iniziali non riportino alcuna indicazione a tale riguardo). La predilezione per le liriche di argomento religioso e morale non solo si palesa nel numero di testi assemblati, ma anche per il ruolo che essi rivestono all'interno dei differenti *corpora* autoriali. Il valore conclusivo che il «geistliches Lied» acquisisce nell'*ordinatio* e nella *compilatio* di *C* è stato analizzato da Paola Allegretti: la studiosa, mediante un esaustivo esame delle seriazioni dei diversi *corpora*, dimostra come «un buon numero delle sezioni dedicate ai singoli trovatori vengono chiuse da canti di conversione o pentimento (che culminano con la lode mariana)»⁴⁸.

⁴⁶ Visibile lo spazio bianco lasciato per la rubrica non realizzata.

⁴⁷ Gli unici testi non lirici tramandati nella silloge sono le tre epistole di RbVaq (*BdT* 392.I, n.387; 392.II, n. 386; 392.III, n. 385), inserite nella conclusione del suo *corpus* alle cc. 130r-131; recentemente è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di un'unica epistola, cfr. TAVANI 2017, pp. 1-20.

⁴⁸ ALLEGRETTI 1992, pp. 721-735, a p. 721; Il resto delle canzoni religiose – qui non affrontate – vengono trattate nello stesso studio.

Le seriazioni delle liriche appartenenti a raccolte autoriali da noi elaborate confermano quanto detto da Allegretti⁴⁹: la quasi totalità di esse presentano una canzone mariana in sede terminale. Il fenomeno si verifica non solo nei «Liderebücher» di Peire Cardenal e di Guiraut Riquier, ma anche nel resto delle piccole raccolte d'autore. L'analisi degli ultimi componimenti del «Libre» di Guiraut Riquier dimostra – secondo Allegretti – come nella retorica compilativa dei componimenti la «marca mariana ha agito su quella di genere»⁵⁰. Un'ipotesi confermata grazie alla disamina dei criteri ordinativi adottati nella distribuzione delle due *albas*, che, sebbene presentino evidenti collegamenti di genere e riprese intertestuali⁵¹, non vengono disposte in maniera contigua. L'«alba a la Maire de Deu», invece di trovarsi vicino all'altra alba, è trascritta nella parte conclusiva del *corpus*, prima della lirica *Sancta Verges, maires pura* (rispettivamente n. 937, *BdT* 248.70; n. 938, *BdT* 248.73): tutte e due dedicate alla *laudatio* mariana; nonostante le evidenze appena rilevate il principale problema che presenta la conclusione del *Liderebuch* di Guiraut Riquier sta nell'impossibilità di confrontare la seriazione di *C* con il resto della tradizione manoscritta, poiché le due canzoni mariane sono assenti in *R*, l'altro manoscritto che tramanda il canzoniere del narbonese.

Tranne che in un'unica occasione, nel resto delle raccolte in cui si riscontra la presenza di una canzone mariana, essa si riscontra sempre in posizione liminare: sono i casi di Perdigon⁵², Folquet de Lunel⁵³, Lanfranc Cigala⁵⁴, Peire Espangol⁵⁵ e Guilhem d'Autpol⁵⁶. L'unico esempio in cui questo principio di regolarità non viene rispettato si registra nel *corpus* di Bernart d'Auriac, in cui la canzone mariana occupa – diversamente da quanto ci saremmo aspettati – la penultima posizione. Ciò nonostante, questa apparente irregolarità è dovuta alla preminenza di un altro tipo di ordinamento a esso sovraordinato: il compilatore di *C*, come è stato già dimostrato da Paola Allegretti, sembra più interessato all'aggancio tra *corpora* che alla disposizione interna delle liriche. Nei casi in cui si verificano evidenti rapporti di *capfinidad* fra le raccolte, «è sufficiente [...] fare astrazione dai pezzi che contengono l'elemento (per lo più onomastico) di collegamento per ritrovare il “gesitlisches Lied”»⁵⁷. Se applichiamo

⁴⁹ Cfr. App. II, Tav. 2.39., p. 363; l'elaborazione delle tabelle non si è limitata esclusivamente ai *corpora* di canzoni mariane, esse sono state altresì allestite per tutti i trovatori presenti nella Tavola 2.4.

⁵⁰ Cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 727.

⁵¹ Oltre alle convergenze incipitarie *Ab plazen alba* (*BdT* 248.3) e *Qui velha ses plazer* (248.70), entrambi i testi condividono un cospicuo numero di lessemi ed espressioni formulari, cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 727.

⁵² N. 724, *BdT* 370.15.

⁵³ Rispettivamente, nn. 977-979, *BdT* 154.6, 154.7, 154.2.

⁵⁴ N. 1034, *BdT* 282.2.

⁵⁵ N. 1055, *BdT* 342.1.

⁵⁶ N. 1142, *BdT* 206.1.

⁵⁷ Il caso più eclatante del fenomeno si riscontra fra i *corpora* di PALV e di MoMont: anche qui il testo religioso scavalca la posizione liminare per consentire un evidente legame diegetico fra le due raccolte, unite grazie al

tale metodologia al nostro *corpus*, possiamo costatare interessanti legami fra le raccolte: i nessi con i componimenti precedenti presentano evidenti motivi dialettici (tutti e tre fanno parte dello stesso ciclo di sirventesi sulla guerra franco-aragonese), mentre l'aggancio terminale sembra dovuto a motivazioni stilistico-retoriche, in quanto sia la canzone di Bertran d'Auriac, sia la lirica di Bertran Alanhan de Narbona presentano l'identico modulo di *tornada*, un'invocazione religiosa rivolta a Dio e alla Vergine⁵⁸. Alla luce di quanto detto, lo spostamento dell'ultima canzone mariana di *C* sembra trovare un riscontro con i criteri di *ordinatio* e di *compilatio* messi in pratica dall'antologista del manufatto, che all'ordine interno delle liriche antepone l'ordine generale dei differenti insiemi autoriali. L'analisi qui condotta verrà puntualmente applicata al resto dei codici antologici della tradizione per rilevare se la posizione terminale che la canzone mariana riveste in *C* sia un fenomeno esclusivo di questa silloge, come denuncia Allegretti⁵⁹, oppure se essa si riscontri in altri sillogi della tradizione⁶⁰.

Infine, prendendo spunto da una delle note dello studio di Allegretti, tenteremo di intraprendere un'analisi delle *maniculae* del manoscritto, che consentono di formulare una possibile lettura stratigrafica della silloge, rintracciando i gusti e gli interessi di alcuni dei lettori che durante i secoli hanno aggiunto alle carte segni e annotazioni. Paola Allegretti ritiene che la predilezione per i testi sacri del compilatore di *C* – di cui è stata ipotizzata un'estrazione religiosa⁶¹ – sembra trovare «puntuale rispondenza con uno dei primi fruitori del codice»⁶². Per corroborare quanto detto, la studiosa elenca un insieme di poesie di argomento morale e religioso in cui è stata apposta regolarmente una *manicula*. Partendo dunque da quest'ipotesi, abbiamo deciso di effettuare lo spoglio della totalità delle *maniculae* tramandate nella silloge. I dati raccolti consentono di individuarne cinque diverse tipologie (identificate mediante una lettera d'ordine) in rapporto a dimensioni, aspetti e cronologia⁶³.

susseguirsi delle due gallerie di trovatori: *Chantarai d'aquestz trobadors* (n. 541, *BdT* 323.11) e *Pos Peire d'Alvernh' a cantat* (n. 542, *BdT* 305.16); cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 729.

⁵⁸ Rispettivamente n. 1152, *BdT* 57.2; n. 1153, *BdT* 53.1; riportiamo di seguito entrambi congedi: «A Dieu prec yeu es a Santa Maria, / si peccador volon auzir d'aitan / [...]» (vv. 25-26, *BdT* 57.2) e «Verays Dieus, on ver'amors nays / fai nos venir al ver palays» (vv. 37-38, *BdT* 53.1). Questa modalità di collegamento, basata sull'identità delle due *tornadas*, risulta molto simile a quella indicata da ALLEGRETTI per i *corpora* di JoEst (n. 998, *BdT* 266.10) e RmGauc (n. 1006, *BdT* 401.7): entrambi chiusi tramite un *planb*, la cui ultima *tornada* contiene un'invocazione a Maria, cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 728. La studiosa sembra prediligere però il motivo onomastico come anello di giunzione, purché questo non venga utilizzato a causa della «collocazione fortuita del testo, cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 729, n. 29.

⁵⁹ Cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 721.

⁶⁰ Come suggerisce LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 56-57.

⁶¹ Cfr. ASPERTI 1995, p. 70; LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 34-35.

⁶² ALLEGRETTI 1992, p. 722; altresì rilevante lo studio delle annotazioni marginali condotto da RADAELLI 2005, pp. 31-34.

⁶³ Per i dati raccolti e le note descrittive ad essi corredate, cfr. App. II, Tav. 2.39. In questa disamina non terremo conto né delle postille senza *manicula*, studiate da RADAELLI 2005, pp. 31-34, né dei segni e le croci che ricorrono a fianco alcuni dei testi.

La prima *manicula* (*a*), indicante un codice numerico all'altezza dell'*incipit* dei testi che accompagna, si riscontra con più frequenza nella parte iniziale del codice, prevalentemente all'interno dei primi sei *corpora*. I numeri correlati al segno, espressi sempre in cifre romane, spaziano fra il II (c. 2v) e il XXXVIII (c. 212v): molto probabilmente, la prima *manicula* della serie si riscontrava nella prima carta del manufatto, asportata insieme alla miniatura di Folquet de Marselha. Studi successivi su queste annotazioni numeriche potrebbero aggiungere ulteriori informazioni sull'*usus* e sugli interessi di questo lettore, che qui non siamo riusciti a ricostruire, motivo per cui limitiamo l'esposizione a sole informazioni descrittive. In primo luogo, è necessario indicare due aspetti legati alla numerazione: la ripetizione di alcuni numeri (come il VI, o il XXI, di cui rileviamo due casi⁶⁴) e la loro apparizione in disordine (precedenza del XII rispetto al XI; del XXIX rispetto XXIII⁶⁵). Infine, vorremmo sottolineare che sebbene questa tipologia di *maniculae* si presenti solitamente associata a una numerazione, in alcuni casi essa può comparire isolata⁶⁶.

Molto più interessante per la ricerca qui condotta si rivela la disamina della seconda *manicula* (*b*), la cui importanza è stata già accennata da Paola Allegretti nel suo studio. La studiosa mette in evidenza come, oltre alle liriche di argomento morale, l'ignoto annotatore si riveli particolarmente interessato ad altre due questioni: i componimenti dialogati, specie le tenzoni fittizie, e l'ordine delle *coblas*, nei casi in cui si accorga di una possibile trasposizione delle stanze⁶⁷. Dopo un esame di tutte le apposizioni appartenenti alla tipologia *b* (ben settanta), possiamo avanzare una serie di osservazioni che vadano a confermare o confutare quanto detto da Allegretti. In primo luogo, le osservazioni sull'ordine interno delle *coblas*, che Allegretti sottolinea per la canzone *Qan cuit chantar, eu plaing e plor* di Falquet de Romans (*BdT* 156.11; n. 686)⁶⁸, sembrano trovare corrispondenza con altri due casi che puntano nella stessa direzione, contraddistinti dalla presenza di più *maniculae* all'interno di uno stesso testo che segnano le *coblas* coinvolte: la canzone *S'abris e fuoillas e flors* di Bertran de Born (*BdT* 80.38), con l'inversione della V e della VI⁶⁹; e il *vers* di Guilhem IX, *Farai un vers, pos sonelh* (*BdT*

⁶⁴ Rispettivamente n. 48 (*BdT* 242.17) e n. 62 (*BdT* 242.45); n. 249 (*BdT* 10.25) e n. 254 (*BdT* 10.27).

⁶⁵ Il num. XII accompagna la canzone *BdT* 70.23 di BnVen (n. 157), mentre l'XI si riscontra a fianco a *BdT* 70.4 (n. 166). Allo stesso modo il num. XXXIX in *BdT* 234.16 (n. 401) e il num. XXIII in *BdT* 9.3 (n. 428).

⁶⁶ Indichiamo i dati partendo del numero d'ordine della lirica: n. 84 (*BdT* 364.11); n. 159 (*BdT* 70.26); n. 291 (*BdT* 366.2); n. 307 (*BdT* 366.26); n. 373 (*BdT* 392.28); n. 468 (*BdT* 276.1).

⁶⁷ ALLEGRETTI 1992, p. 722, n. 2.

⁶⁸ «[...] incipitario di *BdT* 156.11 nei canzonieri *Tc(M)*, dato da CR all'altezza della quarta strofa», cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 722.

⁶⁹ La canzone compare nelle cc. 136v-137r, n. 402; la lezione qui presente è la stessa di R e di F, mentre U, V e a la lezione che l'annotatore considera migliore: «[o]n peut distinguer quatre ensembles: AB, IKN, UVa et CFR que l'on peut regrouper assez grossièrement en deux familles: ABDIKN [...], et CFRUVa [...], ce que confirme la composition strophique des textes des divers manuscrits [...]», cfr. GOURIAN 1985, I, pp. 123-147, cit. p. 128.

183.12), con una lezione rilevata esclusivamente in *C*⁷⁰. Un esame più approfondito di questi casi consentirebbe di risalire, molto probabilmente, alla possibile fonte (o quanto meno alle costellazioni di manoscritti) di cui si sarebbe servito l'annotatore per confrontare le *variae lectiones* di cui dispone. Altresì confermato risulta l'interesse particolare per le *tensos* e i *partimens*, prevalentemente per quelle fittizie⁷¹, ma non solo: la propensione per i brani dialogati è confermata anche dai dettagli più minuti, come la segnalazione del reticolo dialogico che impernia per intero la IV *cobla* della canzone *Ges no puesc en bon vers fallir* di Peire Rogier (*BdT* 356.4⁷²) e l'indicazione applicata nella III stanza di *Mout es greus mals de qu'om no s'auza planber* di Albertet (*BdT* 16.18), con una particolare *sermocinatio* in cui si riporta in modo diretto l'irritazione del *gilos* nei confronti del trovatore⁷³. Ben diversamente ci poniamo per le ipotesi della studiosa relative alle segnalazioni di liriche religiose. Pur concordando con Allegretti che in alcuni casi l'annotatore sembra prediligere tale tipologia di testi (un interesse che spazia dalla canzone di crociata ai *vers*, fino alle canzoni religiose mariane⁷⁴), l'assenza di *maniculae* in alcune liriche religiose particolarmente emblematiche desta dubbi considerevoli sulle vere motivazioni dell'annotatore⁷⁵. Lo spoglio della totalità dei segni risalenti alla seconda tipologia di *manicula* consente di avanzare spiegazioni plausibili, seppur non definitive. In alcuni dei casi segnalati crediamo di rintracciare una particolare predilezione per componimenti con un assetto retorico e stilematico affine: liriche – religiose o profane – contraddistinte da una sovrabbondanza di figure di parola, come l'anafora, l'*annominatio*, la *derivatio*, il poliptoto, l'*enumeratio*, ecc. Un gusto che si riscontra anche in alcuni dei componimenti segnalati da Allegretti⁷⁶, ma perfettamente riconoscibile altrove. Valgano

⁷⁰ Nel testo (c. 232r-v, n. 696) si riscontra in sede incipitaria *Est Alvernbe, part Lemozj*, relativo alla terza *cobla* in *N* e *V*. Difatti, il ms. *C* «presenta una versione abbreviata con molte lezioni singolari: mancano le strofe I, II, IV, XIII, XV, ma trasmette due strofe che non si trovano in *N* e in *V*», cfr. EUSEBI 1995, pp. 40-51, cit. p. 40.

⁷¹ Come, ad esempio, in ordine di apparizione, GrBorn, *BdT* 242.69 (n. 23); JoPenn, *BdT* 10.23 (n. 269); RmRos, *BdT* 234.8 (n. 395); CtProv, *BdT* 184.1 (n. 1178); BeatrDie, *BdT* 46.3 (n. 588); BtPug, *BdT* 87.1 (n. 1087); GltOr, *BdT* 236.8 (n. 1181).

⁷² Il dialogismo inter *coblas* si riscontra in altri componimenti, valgano per tutti i casi di GrBorn, *BdT* 242.3 (vv. 1-8), oppure il dialogo paratattico e monosillabico stabilito fra Guillems e Flamenca nell'omonimo romanzo (vv. 3953-5739), cfr. ed. MANETTI 2008, pp. 278-364.

⁷³ Rispettivamente n. 574 (*BdT* 356.4) e n. 708 (*BdT* 16.18).

⁷⁴ Cfr. le canzoni di crociata: PVid, *BdT* 364.8 (n. 100); PoChapt, rispettivamente *BdT* 375.22 (n. 351), 375.8 (n. 354), 375.2 (n. 355). Le *albas* religiose: FqRom, *BdT* 156.15 (n. 17); GlHautp, *BdT* 206.1 (n. 1142). Le canzoni religiose: FqRom, *BdT* 156.10 (n. 687); Caden, *BdT* 106.10 (n. 1165). La canzone religiosa mariana: LanfCig, *BdT* 282.2 (n. 1034). I *vers*: BnVent, *BdT* 70.26 (n. 159); PAlv, *BdT* 323.16 (n. 527); PRog, *BdT* 356.5 (n. 572), 356.4 (n. 574); RbAur, *BdT* 389.14 (n. 581), 389.28 (n. 595); JfrRud, *BdT* 262.1; GrRiq, *BdT* 248.44 (n. 891), 248.46 (n. 894), 248.87 (n. 900), 248.30 (n. 912), 248.45 (n. 915), 248.86 (n. 921), 248.84 (n. 919), 248.59 (n. 917).

⁷⁵ Serva come esempio l'assenza di *maniculae* in alcuni *corpora* più intessuti di liriche di tematica sacra o morale: come Marcabr, PCard, GlFig; ugualmente assente nelle liriche religiose di BnVenzac e di GrRiq (del *corpus* mariano, solo *BdT* 248.44).

⁷⁶ Come PoChapt, *BdT* 375.8 (n. 354); GrRiq, *BdT* 248.44 (n. 891), 248.30 (n. 912), 248.59 (917), 248.84 (n. 919); Cerv, *BdT* 434.7 (n. 945); GlHautp, *BdT* 206.1 (n. 1142); Caden, *BdT* 106.10 (n. 1165).

come esempi più eclatanti le segnalazioni eseguite nella canzone *Ar non sui jes mals et astrucs* de Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.14); il *vers* di Guiraut Riquier *Fortz guerra fai tot lo mon guerrejar* (*BdT* 248.30)⁷⁷ oppure il testo *Un sirventes, si pogues, volgra far* di Raimon Gaucelm de Beziers (*BdT* 401.9)⁷⁸. Infine, qualche nota rapsodica sulla cronologia. In questo caso differiamo da Allegretti nel considerare questo lettore «uno dei primi fruitori del codice»⁷⁹; concordiamo invece con Anna Radaelli nell'attribuirgli una cronologia cinquecentesca, non tanto per la foggia della *manicula* (difficilmente databile su base interna), bensì per l'annotazione che essa accompagna nella c. 322v: «del baus». Quest'ultima, oltre alla posizione correlata, condivide inoltre lo stesso inchiostro e presenterebbe un *ductus*, secondo Radaelli, chiaramente cinquecentesco⁸⁰. Ovviamente, in queste pagine non siamo riusciti a ricostruire tutte le motivazioni che portano l'ignoto annotatore *b* ad apporre le sue segnalazioni: ulteriori disamine potrebbero aiutare a contestualizzare l'ambiente in cui esse sono state eseguite⁸¹.

Il resto delle *maniculae*, sebbene interessanti, non risulta di grande importanza, almeno per quanto riguarda la materia qui affrontata. La modalità *c*, con solo quattro esempi, si concentra nelle cc. 213v-216, anche se il primo esempio risale alla c. 191r, in corrispondenza con la canzone *Hueimais de vos non aten* di Gausbert de Poicibot (*BdT* 173.7)⁸². Della tipologia *d* si riscontra invece un unico esempio: un segno apposto nel margine inferiore della c. 146r che si contraddistingue per un tratto irregolare e poco accurato. Infine, l'ultima delle manicole che chiude l'elencazione qui eseguita (*e*) risulta quella più analizzata nei diversi studi che si sono occupati del canzoniere *C*: il motivo, le postille ad esse relazionate. L'annotatore che si nasconde dietro queste apposizioni, sicuramente le prime della silloge⁸³, è un lettore attento che aggiunge notizie interessanti ad alcuni dei componimenti tramandati, quali informazioni sulla melodia, come il conosciuto «en lo soo deu plant deu Rey juen danglet(er)re» (c. 281v) in riferimento alla musica del sirventese di Peire Cardenal, *Aissi com hom plainb son fill o son paire* (*BdT* 335.2)⁸⁴; o dati sull'identità di alcune dame celate dietro il *senbal*, come

⁷⁷ Il *sirventes* di GrRiq fa parte dell'elenco riportato per ALLEGRETTI (1992, p. 722, n. 2)

⁷⁸ Per gli espedienti retorici adottati dal trovatore, si veda la scheda retorico-stilistica riportata proposta da RADAELLI 1997, pp. 127-141, spec. pp. 129-131.

⁷⁹ Cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 722, n. 2.

⁸⁰ La *manicula* si riscontra in alcune delle canzoni di PaMars rivolte a Barral del Baus, cfr. RADAELLI 2005, p. 32.

⁸¹ Il gusto ricercato a cui il lettore sembra particolarmente interessato risulta molto in voga nella tappa finale della tradizione, legata al manierismo formale promosso dal *Consistori de Tolosa* e alle formulazioni retoriche delle *Leys d'amors*; cfr. NAVÀS 2019, pp. 178-189.

⁸² Il testo occupa il n. 563.

⁸³ Definita come «postilla quattrocentesca bearsese» cfr. RADAELLI 2005, p. 31.

⁸⁴ La postilla fa riferimento al *planb* di BnBorn, *BdT* 80.26; il sirventese si riscontra in n. 849.

l'identificazione della «midons de bearn» (c. 266r) di *Mout m'es greu d'en Sordel, car l'es faillitz sos senz* (BdT 76.12, v. 13)⁸⁵.

Sia per volume di testi tramandati, sia per la posizione che essi occupano, il ms. C. si rivela una fonte fondamentale per la nostra ricerca: si tratta di un'opera risalente a un compilatore esperto e attento, interessato a tramandare la maggior quantità di testi possibili. Tale aspetto ha indotto alcuni studiosi a considerare la silloge come una *summa* di liriche, e non come un'antologia⁸⁶, almeno nel senso considerato da AVALLE⁸⁷. Pur essendo pienamente d'accordo che la nozione di antologia comporti la scelta, l'esclusione o il commento del materiale tramandato, non crediamo che il principio dello scarto di materiale debba prevalere sugli altri criteri di *ordinatio* e di *compilatio*: difatti, crediamo che i criteri messi in pratica dal compilatore di C, di tipo selettivo (presenza di soli testi lirici) e ordinativo (sia per la posizione demarcativa delle liriche religiose, sia per l'aggancio fra i *corpora* che si susseguono), risultino un motivo sufficiente per considerare la silloge una vera e propria antologia, sebbene il primo obiettivo dell'antologista sia la trasmissione della maggior parte di liriche possibile.

2.1.2. *Il ms. R*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543;

XIV s. (primo terzo); Languedoc.

CANZONIERE OCCITANO R.

Membranaceo; cc. 155; I⁴, 1-6¹⁰, 7⁸, 8¹⁰⁽⁻²⁾, 9-14¹⁰, 15⁴, 16², 17, 18⁴⁽⁸⁸⁾; richiami orizzontali (presenti fino al fasc. XV); 430 x 305; diverse *mise en page*: disposizione del testo su 2, 3, 4, 5, 6 e 7 colonne⁸⁹; rigatura a secco. Un unico copista: cc. A-C; cc. 1r-141v; cc. 143r-149v; ciò nonostante, risulta necessario evidenziare un intervento successivo che riempie spazi lasciati vuoti, mano B: c. 4v, sinistra; cc. 141v-

⁸⁵ In cui in corrispondenza leggiamo il nome di «Margarida», testo n. 797 della silloge; diversamente RADAELLI propone il nome di «Ermengarda», cfr. RADAELLI 2005, p. 32.

⁸⁶ Nel suo studio LEÓN GOMEZ 2012, pp. 26-37, prova ad applicare lo stesso metodo adottato per la disamina del ms. S da Luciana BORGHI CEDRINI 2004, pp. 62-77. La metodologia messa in pratica consiste nell'analisi non solo dei testi tramandati nella silloge, ma anche delle liriche. Il problema non investe la questione metodologica in senso lato, ma l'applicazione degli stessi parametri stabiliti da Borghi Cedrini: in una silloge che tramanda 1208 liriche, la ricerca delle (sole) assenze per stabilire se si tratta (o meno) di un'antologia risulta, secondo noi, poco pertinente.

⁸⁷ Cfr. AVALLE 1985, p. 364.

⁸⁸ Al fasc. VIIJ manca il bifolio centrale, corrispondente alle cc. 73-74; da questo punto in avanti si riscontrano problemi nella cartulazione moderna (cifre arabe, inchiostro nero): proseguiamo dunque il conteggio delle carte secondo la cartulazione antica (numerazione romana, inchiostro rosso). Altresì problematico risulta il fasc. XV, per la ricostruzione fascicolare ci affidiamo alle indicazioni di LACHIN 2004, p. 41, n. 40, basate sulle posizioni degli spaghi di legatura; cfr. anche AUBREY 1982, pp. 35-36;

⁸⁹ 2 colonne (cc. 1r-113v, cc. 143r-144r, c. 145v). 3 colonne (c. 121v-124r, c. 141r, c. 144v). 4 colonne (cc. Ar-Cr, c. 121r, cc. 124v-126r, c. 131v, c. 136v, cc. 139v-140r, cc. 141v-142v, c. 148v). 5 colonne (c. 115, c. 126v, c. 130v, cc. 132r-134r, cc. 135r-136v, cc. 137r-139r, c. 140v, c. 145r). 6 colonne (cc. 116r-120v, cc. 127r-130r, c. 131r, c. 134v, c. 146v). 7 colonne (c. 115v, c. 147r); le diverse *mise en page* sono state studiate da BRUNEL-LOBRICHON 1991, pp. 249-254.

142v; entrambe scritte gotiche del XIV secolo. Presenza di note marginali⁹⁰, scarse le *maniculae*. Lettere incipitarie di sezione ‘grandi’, istoriate⁹¹; lettere incipitarie di componimento di ‘media grandezza’, filigranate e istoriate; lettere incipitarie di strofa, monocromatiche (rosso) assieme a segni paragrafali (blu). Presenza di cornici (c. 1r, c. 67, c. 79r); illustrazioni al margine inferiore (c. 5r) e laterale destra (c. 21r). Notazione musicale completa.

I primi possessori conosciuti del ms. R furono la famiglia Rochefoucauld d’Urfé (da cui la silloge prende nome, «chansonnier d’Urfé»⁹²). Dopo la morte di Louis-Cristophe de la Rochefoucauld d’Urfé (†1734), il ms. fu venduto a Louis César de la Beaume, duc de la Vallière (†1780), possessore di un’importante collezione di codici che nel 1784 fu acquistata da Luigi XVI ed entrò a far parte della Biblioteca Reale.

Bibl.: MEYER 1973¹⁸⁷¹, pp. 157-198 (per la Tavola iniziale); JEANROY 1916, p. 13; PILLET-CARSTENS 2013¹⁹³³, p. XX-XXI; BRUNEL 1935, pp. 56-59, § 194; PIROT 1972, pp. 201-219; TAVERA 1978, pp. 233-249; AUBREY 1982; ZUFFEREY 1987, pp.105-133 (analisi linguistica); BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, pp. 87-124 (per il *Liederbuch* di GrRiq); BRUNEL-LOBRICHON 1991, pp. 245-272 (per il programma iconografico); AVALLE 1992, pp. 89-101; TAVERA 1992, pp. 23-138 (per la Tavola iniziale); ZUFFERY 1994, pp. 1-29 (studio relativo alle sezioni non liriche); CIGNI 2012, pp. 6-10.

Prima di proseguire, riportiamo l’elenco dei testi tramandati oltre alla raccolta antologica trobadorica⁹³:

BERTRAN CARBONEL, selezione di *coblas esparsas* (cc. 112v-113r).

GUILHEM OLIVER D’ARLE, selezione di *coblas esparsas* (cc. 113r-114v).

GUIRAUT RIQUIER, selezione di epistole (cc. 115r-122r).

PEIRE DE CORBIAC, *Tesaur* (cc. 121v-123r).

SICART DE FIGUEIRAS, *Las novas del heretge* (cc. 123r-124v).

ANONIMO, *Ad honor de la Trinitat e de la Verge* (cc. 124v-126r).

GUY FOLQUEYS, *Escrig trop et aisi es vers* (c. 126r-v).

N’AT DE MONS, selezione di *ensenhamens* (cc. 126v-131v)⁹⁴.

FOLQUET DE MARSELHA, Preghiera in ottosillabi (c. 131v)⁹⁵.

RAIMON VIDAL DE BESALU, *Ensenhamen* (cc. 131v-133v)⁹⁶.

RAIMON VIDAL DE BESALU, *Castia-gilos* (cc. 133v-134r).

ARNAUT GUILHEM DE MARSAN, *Ensenhamen* (c. 134r-v)⁹⁷.

⁹⁰ Per un elenco di tutti gli interventi a seconda della mano, cfr. AUBREY 1982, p. 36.

⁹¹ Tale tipologia si riscontra in apertura nelle sezioni di Marcabr. (c. 5r), PCard (c. 67r); ArMar (c. 79r); RmMirav (c. 85r); Peirol (c. 88v); GIFig (c. 96r); GrRiq (c. 104v).

⁹² Conosciuta come codice La Vallière.

⁹³ Diversamente dallo studio di AUBREY 1982, pp. 6-7, l’elenco contiene la totalità di testi tramandati da R.

⁹⁴ Si riscontrano diversi *ensenhamens*: *Al bo rei de Castela* (BdT 309.I), cc. 126v-128v; *Si tot non es enquisitz* (BdT 309.V), cc. 128v-130r; *Al noble rey aragones* (BdT 309.III), cc. 130r-130v; *Al bon seignor d’Arago* (BdT 309.II), c. 130v; *Si n’At de Mons agnes* (BdT 309.IV), cc. 130v-131v.

⁹⁵ Si tratta di *Seigner Deus, que fezist Adam* (BdT 156.II), attribuito anche a FqRom.

⁹⁶ BdT 411.II.

⁹⁷ BdT 29a.I.

ARNAUT DE MARUELIH, selezione di *salutz d'amor* e di *ensenhamens* (cc. 134v-136r)⁹⁸.
 GUIRAUT DE CALANSO, *ensenbamen* (*BdT* 247.7a) (c. 136r).
 RAIMON DE MIRAVAL, *salutz d'amor* (*BdT* 406.II) (c. 136r).
 GUILLEM DE BERGUEDA, selezione di epistole in versi (c. 136r-v)⁹⁹.
 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, selezione di epistole epiche (c. 136v)¹⁰⁰.
 PEIRE CARDENAL, favola allegorica (cc. 136v-137r), *sermo* (c. 137r.), *ensebament* (c. 137r), *estribot* (c. 137v)¹⁰¹.
 RAIMON VIDAL DE BESALU, *Judici d'amor* (cc. 137v-139v).
 ANONIMO, dialogo tra Epitteto e l'imperatore Adriano [trad. in occitano] (cc. 139v-140r).
 ANONIMO, *Los ·VII· sagramens* (c. 140r).
 FOLQUET DE LUNEL, *Romans de la mondana vida* (cc. 140r-141v).
 ANONIMO, rivelazione di San Paolo e San Michele sulle pene infernali (cc. 140v-141r).
 ANONIMO, trattato sulla natura di alcuni uccelli (cc. 141r-141v).
 PEIRE DE LUNEL, *ensenbamen*, (cc. 141v-142r), canzone alla Vergine (c. 142v), selezione di sirventesi (c. 142v)¹⁰².
 DIVERSI AUTORI, breve sezione lirica di sirventesi e canzoni (c. 143r-144v)¹⁰³.
 ARNAUT DE CARCASSES, *Les novas del Papagay* (cc. 144v-145r).
 AMANIEU DE SESCASES, selezione di *salutz d'amor* e di *ensenhamens* (cc. 145r-147v)¹⁰⁴.
 PEIRE GUILHEM, favola allegorica (cc. 147v-148r)¹⁰⁵.

La precisa *ordinatio* e *compilatio* riscontrata in *C* contrasta con l'evidente disordine interno rilevato in *R*, l'altra grande silloge esemplata nel sud della Francia in quegli stessi anni. La continua frammentazione dei *corpora* autoriali e di attribuzione doppie rispecchiano, secondo AVALLE, gli antigrafì a cui fanno capo i codici appartenenti alla costellazione *y*, la cui matrice «non andrà identificata con un codice unico, quanto [...] con più manoscritti depositati in un unico ambiente»¹⁰⁶: gruppo di codici che *R* nel suo allestimento – contrariamente a quello che succede in altri canzonieri, come *C* – tiene conto di mantenere nettamente distinti. Le problematiche sollevate a causa della stravagante prassi compilativa di *R* risultano evidenti fin dall'inizio della disciplina romanza. Già Gustav Gröber, nel suo classico studio sulla

⁹⁸ Cfr. rispettivamente ArnMar: *Selb que vos es del cor pus pres* (*BdT* 30.I), cc. 134v-135r; *Domna selb que no pot aver* (*BdT* 30.II), c. 135r; *Domna genser qu'ieu non sai dir* (*BdT* 30.III), c. 135r; *Totas bonas dones valens* (*BdT* 30.V), c. 135r-v; *Razo es mezura* (*BdT* 30.VI), cc. 135v-136r.

⁹⁹ Cfr. rispettivamente *BdT* 210.I e 210.II.

¹⁰⁰ Adotto la definizione impiegata nella *BEdT*; si tratta di tre testi *BdT* 392.III, II, I alla c. 136v.

¹⁰¹ Cfr. rispettivamente *BdT* 335.II; 335.27; 335.14; 335.64.

¹⁰² Cfr. rispettivamente *BdPP* 544.b; 544.a; 544.1; 544.1a.

¹⁰³ I testi della sezione sono BnArnMontc (*BdT* 55.1); BtParis (*BdT* 85.1); Sordel (*BdT* 437.20a); PoChapt (*BdT* 30.22); RmVaq (*BdT* 392.14; 392.22); Maistre (*BdT* 292.1); Faure (*BdT* 149.1); Sordel (*BdT* 437.11); ArnPAG (*BdT* 31.1); GrCal (*BdT* 242.23).

¹⁰⁴ Cfr. rispettivamente, *BdT* 26a.I; 21a.2; 21a.IV; 21a.III, 21a.I.

¹⁰⁵ *BdT* 345.II.

¹⁰⁶ AVALLE 1992, p. 90.

stemmatica dei canzonieri, dedicava una parte cospicua dell'analisi a questo manufatto, inserendolo – congiuntamente a *HLOPf* – nella cerchia dei «zusammengesetzten Handschriften». Lo studioso individuava fino a 14 sezioni interne, partizioni relative alle diverse fonti confluite nel manoscritto (R^1-R^{14})¹⁰⁷, indicazioni da noi mantenute in generale purché precisate con le dovute correzioni introdotte da Antoine Tavera¹⁰⁸. Ma l'intricata *dispositio* interna non è l'unica delle questioni controverse che *R* presenta. Altresì complessa si rileva la sua filiazione con gli altri manoscritti della costellazione *y*, soprattutto con il suo conterraneo *C*: la definizione di manoscritti «quasi gemelli» proposta da AValle è stata contestata con forza da Antonie Tavera che ha evidenziato importanti divergenze testuali fra i due codici, sebbene le diversità di *lectiones* risultino circoscritte ad alcune sezioni del manoscritto, dato che in altre parti regna la più assoluta corrispondenza testuale¹⁰⁹. Altre questioni che rendono *R* singolare, come il cospicuo filone di testi non lirici che tramanda, verranno affrontate più avanti, una volta che avremo non solo individuato ognuna delle canzoni mariane esemplate, ma anche identificato le sezioni in cui esse risultano inserite.

Le undici canzoni mariane vengono a concentrarsi in quattro sezioni molto specifiche che in seguito provvederemo ad analizzate. La prima canzone interessata, *Dona, dels angils rebina* di Peire de Corbiac (n. 245), si riscontra in R^3 (cc. 25r-35r), una collezione in cui confluiscono 73 canzoni e 12 *tensos* di 31 autori diversi. All'interno della sezione essa compare in posizione mediale, isolata fra un insieme di liriche di autori diversi (Guilhem Augier Novella, il troviero Thibaut de Blison e Peire Bremon Ricas Novas¹¹⁰) e il micro-*corpus* di Guilhem Ademar (3

¹⁰⁷ Cfr. GRÖBER 1877, pp. 368-401.

¹⁰⁸ Basandosi nella Tavola iniziale (cc. 0-C), lo studioso ha apportato prove evidenti sulla legittimità delle 14 partizioni individuate da Gröber, cfr. TAVERA 1992, pp. 23-138; nel presente studio però adotteremo la nomenclatura coniata dal filologo (con le relative correzioni da TAVERA 1992).

¹⁰⁹ Senza entrare nel merito di tale spinoso argomento ci limiteremo a citare la bibliografia critica di riferimento: l'unico aspetto che teniamo a precisare è che la polemica definizione di 'manoscritti gemelli' formulata da AVALLE 1961, p. 114, e contestata da TAVERA 1978, pp. 233-249, venne corretta nella riedizione del suo studio, cfr. AVALLE 1993, p. 91, mantenendo però il punto forte della sua tesi, ossia che «i due mss. sono gli unici ad averci conservato le poche canzoni dei trovatori di Narbona (come ad esempio n. 53. BnAlanh, n. 216. GIfabre, n. 248. GrRiq, ecc.) e di Beziers (cfr. n. 57. BnAuriac, n. 266. JoEst, n. 401. RmGauc) che ci sono pervenute, non andremo forse lontano dal vero affermando che anche *R* deve essersi costituito nella medesima zona di *C*», cfr. AVALLE 1993, p. 91. Sui rapporti tra *C* ed *R*, cfr. anche AUBREY 1982, pp. 250-289; ZUFFEREY 1987, pp. 132-133.

¹¹⁰ I sei testi di questi tre trovatori presentano una *dispositio* chiasmica alquanto complessa per essere casuale: agli estremi della serie si riscontrano due *descort* di GlAug (n. 239, *BdT* 205.5 e n. 244, *BdT* 205.4b); in secondo luogo riscontriamo i due componimenti del troviero Thibaut de Blison, presente anche in *C* (n. 240; n. 243) e infine nella parte interna del chiasmo i due testi di PBremRN (n. 241, *BdT* 330.14 e n. 242, *BdT* 330.6). Oltre alla *dispositio* appena presentata esistono altri indizi che ci inducono credere a una retorica compilativa determinata, come i legami metrici che congiungono le due liriche di PBremRN (rispettivamente *Rép.* 5: 2, 5: 3); la ripresa del modello metrico non è affatto casuale: il testo di PBremRN (*BdT* 330.14) fa parte del ciclo di *planhs* elaborati alla morte di Blancatz, che impiegano la medesima formula sillabica, codificata nello schema 5 di *Rép.* (Sor, *BdT* 437.24, 5: 5 e BtAlam, *BdT* 76.12, 5: 1). Infine, gli ultimi due testi della serie presentano evidenti parallelismi inciptari: *Quant se rejoïssent oïsel* (n. 243, cfr. ed. NEWCOMBE 1978, n. VIII, pp. 91-104) e *Quan vei lo dos temps venir* (n. 244, *BdT* 205.4b; ed. CALZOLARI 1986, VI, pp. 153-168). Non è stato possibile stabilire collegamenti

testi). Lo stesso R³ ospita anche una canzone religiosa da noi rigettata, *Qui finamen sap cossirar* (n. 261, *BdT* 124.15), inserita all'interno del *corpus* di Daude de Pradas, uno dei meglio rappresentati della serie (9 testi). *Flors di paradis* (n. 522', *BdT* 461.123), seconda canzone di interesse per noi compare nella sezione R^{6a} (cc. 51r-62v) con una modalità di trasmissione particolare: la lirica è il risultato di un'aggiunta realizzata *a posteriori* impiegando uno degli spazi lasciati bianchi dal primo amanuense¹¹¹; l'interpolazione qui rilevata non è esclusiva di questo componimento, in quanto come vedremo si verificherà posteriormente in altre carte del manoscritto. Relativamente più proficua per numero di liriche (3 testi) si rileva la sezione R⁸ (cc. 81r-102r): inizialmente, la collezione identificata da Gröber comprendeva un totale di 183 canzoni e sirventesi, tramandati indistintamente e senza nessuna coda di tenzoni in modo conclusivo. Posteriormente, la sezione è stata suddivisa da Tavera in due parti distinte: R^{8a} (cc. 81r-90r) e R^{8b} (cc. 90v-102r); la base di questa suddivisione si fonda su due fenomeni che segnano una «coupoure invisibile» nel susseguirsi dei componimenti: i piccoli spazi bianchi disseminati fra le carte e la massiccia presenza di notazioni musicali (entrambi circoscritti alle cc. 33r-90v)¹¹². All'interno di queste partizioni, le tre canzoni mariane di nostro interesse si circoscrivono in R^{8b} (cc. 94v-100r): si tratta di *Verges, en bon'hora* di Perdigon (n. 791, *BdT* 370.15), *Cor ai e voluntat* di Fraire Menor (n. 806, *BdT* 159.1) e *Or levatz sus, francha corteza gans!* di Peire Espanhol (n. 837, *BdT* 342.1); inframezzati fra esse si riscontrano alcuni dei testi religiosi anteriormente rigettati in sede di definizione¹¹³ e altri componimenti di tematica religiosa o morale¹¹⁴, che formano una sezione marcata per il carattere religioso di molti dei suoi componimenti. Infine, le ultime liriche di nostro interesse si rilevano in R¹⁰, sezione che contiene una parte del «Liderbuch» di Guiraut Riquier, in cui rileviamo un totale di 6 canzoni: *BdT* 248.7 (n. 883), 248.44 (n. 893), 248.27 (n. 911), 248.31 (n. 915), 248.47 (n. 920), 248.88 (n. 922). Un confronto fra le due lezioni del «Liderbuch» rileva, nella lezione di R, due e mancanze importanti: *BdT* 248.70 e 248.73. Il motivo della lacuna viene spiegato infatti in una annotazione apposta nel margine inferiore della c. 111v: «deficit quia deficebat

fra questo gruppo e la canzone mariana da noi studiata; ulteriori studi sulle dinamiche compilative della sezione potrebbero aiutare a ritracciare una prassi determinata che per ora sfugge alla nostra conoscenza.

¹¹¹ L'aggiunta non viene rilevata né da GRÖBER (1877) né da AUBREY (1982, p. 36); mentre invece per TAVERA (1992, pp. 28-29) risulta fondamentale per individuare un cambio di sezione: tra R^{6a} e R^{6b}.

¹¹² Cfr. TAVERA 1992, p. 29.

¹¹³ Come *Lo pair' e'l filh e'l sant espirital* di BnVenzac (n. 783, *BdT* 71.2); *Patx passien ven del senbor* (n. 832, *BdT* 174.9) e *Pessins, pessans, peccans e penedens* di ArnBrant (n. 842, *BdT* 26.1).

¹¹⁴ Come le due canzoni di crociata di Pistoleta: *Anc mais nuilhs hom no fon apoderatz* (n. 844, *BdT* 372.2), *Manta gent fas meravellar* (n. 845, *BdT* 372.5); e il sirventese di Gorm, *Greu m'es a durar, quar aug tal descrezensa* (n. 846, *BdT* 177.1). Risulta interessante evidenziare come allo stesso modo che R⁶, anche R⁸, si rivela una delle sezioni privilegiate per la trasmissione dell'*alba*, cfr. POE 1988, pp. 336-340.

in exemplari», avverte il copista prima di interrompere bruscamente all'altezza della terza *retroencha* la trascrizione del *corups* del trovatore¹¹⁵.

Ma R⁸ non è l'unica collezione a presentare un alto tasso di testi religiosi: molto interessante per la ricerca qui condotta si rileva la sezione R¹³. Una parte del manufatto contraddistinta – come abbiamo già accennato – da un cospicuo filone di materiale non lirico, composto da alcuni componimenti di argomento sacro: un insieme di *ensenhamens*, *novas*, epistole, trattati, sermoni e preghiere che si incatenano quasi fino del codice (cc. 121r-142v). La disamina dei soli testi religiosi tramandati in R¹³ (cfr. *infra*, Tav. 2.5.) consente di osservare la netta distinzione in «deux séquences» formulata da Zufferey¹¹⁶. La prima, tramandata nelle cc. 123r-126v, si compone di tre testi in verso: *las novas del heretge* di Sicart di Figueiras (n. 1090), un *planh* anonimo di Maria (n. 1091) e le Sette gioie della Vergine di Guy Foucois (n. 1092). Il secondo sottoinsieme invece si configura attorno a tre testi in prosa esemplati fra 139v-142r: un dialogo anonimo fra Epitteto e l'imperatore Adriano (n. 1117), cinque brevi elenchi sulle virtù, i peccati mortali e i comandamenti (n. 1118) e per ultimo una rivelazione delle pene infernali fatta a San Paolo e a San Michele (n. 1120). La compattezza e la concertazione nella trasmissione di questo insieme di testi (molti dei quali *unica*)¹¹⁷ e la loro presenza in altri due manoscritti elaborati nella stessa area porta a Zufferey ad ipotizzare l'esistenza d'un interposto¹¹⁸: «une collection de textes religieux, particulièrement voués au culte mariale» in circolazione all'inizio del Trecento per la Linguadoca che è arrivata alle mani del compilatore di R¹⁹. Ma questo importante «manoscritto archivio»¹²⁰ riserva ancora un'ultima sorpresa: alla fine della sezione R¹³, un ignoto lettore ha aggiunto – nelle carte rimaste in bianco – un piccolo *corpus* di liriche attribuite al trovatore Peire Lunel de Montech: autore tardo che secondo alcuni potrebbe essere entrata in possesso del manufatto¹²¹, aspetto che spiegherebbe l'inserito avventizio delle sue canzoni. Nel *corpus* di questo nobile di Tolosa, uno dei fondatori del *Consistori del Gay Saber*, si rileva una delle due canzoni mariane composta in latino da noi esclusa nel primo capitolo, la lirica *Ho flors bodorifera* (n. 1122', *BdPP* 544.a).

¹¹⁵ La corruzione della fonte è alquanto complessa dal momento che, sebbene in questo punto R presenti una lezione lacunosa, la silloge tramanda in altri punti testi non presenti in C (gruppo di epistole, cc. 115r-121r) escluse da C (probabilmente a causa della sua mirata selezione lirica). Su tale questione, cfr. ZUFFEREY 1994, pp. 12-14; per le differenze fra R e C, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, spec. pp. 106-110.

¹¹⁶ Lo studioso esclude dall'elenco i due testi attribuiti a trovatori altresì tramandati in queste carte, la preghiera di FqMars (n. 1098, *BdT* 156.II) e il *sermo* di PCard (n. 1113, *BdT* 335.27). Cfr. ZUFFEREY 1994, p. 10.

¹¹⁷ Per un elenco, cfr. AUBREY 1982, pp. 262-266.

¹¹⁸ I due mss. in questione sono Z (BNF, fr. 1745), esemplato ad Agde, e 4 (BNF, fr. 25415), cfr. rispettivamente le due Tavole della tradizione manoscritta (testi accolti e testi esclusi), cfr. App. II, Tavv. 2.36 e 2.37.

¹¹⁹ Cfr. ZUFFEREY 1994, pp. 14-15.

¹²⁰ La definizione risale a LACHIN 2004, p. 41.

¹²¹ Cfr. ZUFFEREY 1994, p. 25; BRUNEL-LOBRICHON 1991, pp. 270-271.

Prima di passare alla Tavola è necessario indicare alcune perdite subite dal codice: lo smarrimento del bifolio centrale del fasc. VIII, corrispondente alla cc. 73r-74v, ha comportato la caduta di due liriche mariane, componimenti che riusciamo a rintracciare grazie alla loro presenza nella farraginosa tavola iniziale (cc. 0-C): si tratta di *Vera Vergena maria* (n. 611[?], *BdT* 355.70) di Peire Cardenal e *Esperansa de totz fermes esperans* di Guilhem d'Autpol (n. 612[?], *BdT* 206.1)¹²².

TAVOLA. 2.5. (ms. R¹²³)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	<i>BdT</i>
I	5v	11	p. dalvernhe	Dieus vers vida e verays	323.16
I	5v	12	p. dalv(er)nhe	Lauzat sia manuel	323.21
II	15v-16r	122	falq(ue)t de rotmans	Dieus el vostre nom .e de s(an)c(t)a maria	156.15
III	29r-v	245	maystre .p. de corbian	Dona dels angels regina	338.1
III	31r	261	.D. de pradas	Qui finamen sap cossirar	124.15
VI	52r	435	falq(ue)t de rotmans	On mielhs mi soi apessatz	156.10
VII	63r	522'	-	[...]lor de paradis	461.123
X	93v-94r	783	B. de venzac	Lo pairel filh el santespital	71.2
X	94v	791	p(er)digo	Verges en Bonora	370.15
X	96v	806	fraire menor	Cor ai e voluntat	159.1
XI	99v	832	Gauvauda(n)	Patz passien ven del senhor	174.9
XI	100r	837	.p. espanhol	Or leves sus franca cortoiza gan	342.1
XI	100v	842	Ar(naut) de brancalo.	Pessieus pessans peccans e penedens	26.1
XI	105v	883	Canso q(ue) fes .Gr. riq(ui)er de la maire de dieu .la(n).m.cc.lxiii	Aisi com es sobronrada	248.7
XI	106v-107r	893	G(ui)r(aut). riq(ui)er .la(n). m.cc.lxxiii (et) es v(er)s de nostrado(n)a	Humils forfaitz repres e penedens	248.44
XI	107r	896	v(er)s de(n) .Gr. riq(ui)er la(n) .m. cc.lxxv	Ihesu crist filh de dieu vieu	248.46
XI	108v	909	-	Mentaugutz	248.55
XI	108v	910	v(er)s de .Gr. riq(ui)er .la(n). m.cc.lxxxiiii. e(n) ianoier	Quis tolgues es tengues	248.69
XI-XII	108v-109r	911	Canso de .Gr. riq(ui)er lan .m.cc.lxxxiiii e(n) fabrier	En tot cant huey saupes	248.27
XII	109r	915	Ca(n)so q(ue) fe .Gr. riq(ui)er la(n) .m. cc.lxxxv. e(n) dece(m)bre	Gaug ai car esp(er) damor	248.31
XII	109r-109v	916	v(er)s de .Gr. riq(ui)er. la(n) .m.cc.lxx.vi e(n) fevrier	Obs magra que mos volers	248.61

¹²² Cfr. TAVERA 1992, pp. 107-108.

¹²³ La Tavola è stata confrontata con i dati rilevati da AUBREY 1982, pp. 294-365; oltre ai testi rigettati, abbiamo deciso di inserire il resto dei testi religiosi rilevati da ZUFFEREY 1994, pp. 1-29

XII	109v	919	.Gr. riquier	Non puesc p(er) ren lo ben que conosc far	248.59
XII	109v-110r	920	.Gr. riq(ui)er	Kalenda de mes caut ni freg	248.47
XII	110r	922	Gr. riq(ui)er	Ieu cuiava soven damor chantar	248.88
XIII	123r-124v	1090	Aiso so(n) las novas del heretie	Diguas me tu heretie	-
XIII	124v-126r	1091	I(n)cipit p(ro)log(us) pla(n)ct(us) beate Marie	Ab honor de la Trinitat	-
XIII	126r-126v	1092	Aq(ue)stz gautz dechet mose nhe(n) .Gui folqueys. e donet .c. ior(n)s de p(er)do(n) q(ue) los dira ca(n) fo(n) apostolis	Escrig trop (et) aisi es v(er)s	-
XIV	131v	1098	Folq(ue)t de Marsselha	Seign(er) Dieu q(ue) fezist Adam	156.II
XIV	137r	1113	P. Cardenal	J(e)h(s)u Crist nostre salvaire	335.27
XV	139v-140r	1117	Episcop(us) declarame(n)s de motas demandas	Us ioves ho(m)zs picatus se co mandet ad hom p(ro)ficha ble	-
XV	140r	1118.a	Los .vij. sagram(en)s	Lo p(ri)mier sagram(en)s es bateyar	-
XV	140r	1118.b	Las .vij. bontatz	La p(ri)mieira bontatz hu(m)ilitatz	-
XV	140r	1118.c	Los .vij. peccatz mortals	Lo p(ri)mier ergulh	-
XV	140r	1118.d	Las .vij. v(ir)tutz	La p(ri)mieyra e(s) fes	-
XV	140r	1118.e	Los .x. mandame(n)s	Lo p(ri)mier no(n) auras dieus estra(n)s	-
XV	140v	1120	Aiso es la revelacio q(ue) Dieu fe a Sant Paul (et) a Sa(n)t Mi q(ue)l de las penas dels yfer(n)s	Lo dia del dimie(n)ge es	-
XVI	142v	1122'	[...]meseys [...] .m. e .ccc. e .xxxvi.	Ho flors odorifera	BdPP 544.a

La componente mariana e religiosa rilevata in *R* risulta evidente: resta solo da osservare se l'interesse particolare per questa materia trovi riscontro nella 'retorica' compilativa eseguita dal copista della silloge. La frammentazione dei *copora* autoriali all'interno delle diverse sezioni di *R* però non consente di applicare la stessa metodologia prima osservata: il metodo dovrà essere dunque calibrato alle particolari vicende compilative della silloge, allestendo diverse tabelle dello stesso trovatore che consentano di osservare sinotticamente le diverse micro-sezioni in cui il *corpus* autoriale viene frazionato. L'obiettivo: osservare, alla stessa maniera che abbiamo fatto in *C*, se anche in *R* i componimenti religiosi tendono a occupare nelle distinte raccolte in cui vengono tramandati delle posizioni liminari o altamente demarcative.

Inoltre, l'interesse per il sacro sembra altresì rilevarsi nel complesso programma iconografico corredato alle liriche che presenta il manufatto: le lettere incipitarie di sezione e quelle di componimento, materiale che riusciamo a includere nella nostra analisi grazie allo studio eseguito da Brunel-Lobrichon¹²⁴.

Avviamo l'analisi dunque riprendendo il filo seguito in *C*, osservando la tipologia delle liriche inserite a suggello dei *corpora* autoriali interessati. Diversamente da *C*, in *R* solamente una canzone mariana risulta inserita in posizione liminare, quella che conclude il *corpus* di Perdigo¹²⁵. Non è banale ricordare però che il numero qui rilevato potrebbe essere superiore nel caso si fossero preservate tutte le carte della silloge: la conservazione delle due canzoni mariane tramandate nel fasc. VIII, avrebbe consentito di sommare altre due liriche in posizione terminale, di cui la tavola antica fornisce interessanti notizie. Anche in *R*, il *corpus* di Peire Cardenal si chiudeva mediante la canzone *Vera Vergena Maria* (*BdT* 335.70), come viene evidenziato nella c. Br¹²⁶. Altresì terminale si riscontra nella Tavola iniziale la lirica di Guilhem d'Autpol che sembra suggellare, sebbene faccia parte di un corpus monotestimoniale, la collezione di *R*^{6b} dedicata alle canzoni e ai sirventesi, prima di dare l'avvio alla sezione dei generi dialogati, che sono ospitate – come accade solitamente – nelle carte finali della raccolta. Particolarmente interessanti in questo punto risultano gli spazi bianchi verificatosi in questo punto della Tavola antica: difatti, il copista non si riserva nessun spazio fra la canzone di Guilhem d'Autpol e l'inizio della sezione di *tensos*, che vengono ricopiati con totale continuità¹²⁷; diversamente fra la canzone mariana e il testo precedente, appartenente alla sezione di PCard, riscontriamo uno spazio ampio in grado di ospitare una dozzina di nuovi componimenti: la prevenzione nella disposizione dei testi adottata dall'amanuense può essere dovuta sia all'arrivo di nuovi testi attribuiti a Peire Cardenal (uno dei *corpora* più prolifici di *R*^{6b, 55 testi}), sia all'inclusione di una micro-raccolta relativa ad altro autore, l'aspetto per noi essenziale evince dalla posizione liminare che, in ognuna delle due possibilità appena rilevate, occupa della canzone mariana di Guilhem d'Autpol. Lo studio delle seriazioni rivela come non solo le canzoni mariana risultano destinate a rivestire questo importante ruolo demarcativo, ma anche la canzoni di crociata sembrano assoggettate a tale

¹²⁴ Cfr. BRUNEL-LOBRICHON 1991, pp. 245-272.

¹²⁵ N. 791, *BdT* 370.15 [*R*^{8b}], riportiamo tra parentesi quadre la sezione del ms. in cui esse vengono inserite; per la seriazione completa, cfr. App. II, Tav. 2.40, p. 371.

¹²⁶ Nella tavola antica seguono alla canzone di PCard altri quattro componimenti: testi, che pur inseriti di seguito al *corpus* lirico, fanno parte del gruppo di sermoni riscontrati nella sezione *R*¹³, n. 1112-1115, rispettivamente *BdT* 335.II, 335.27, 335.14 e 335.64. La numerazione della tavola corredata ai testi consente già di accorgersi di tale divisione: se la canzone mariana (*BdT* 335.70) viene numerata col n. .lxxiiij., il primo sermone che la segue (*BdT* 335.II) viene cifrato col .cxxxvj.

¹²⁷ Come si evince dalla disposizione dei testi nella Tavola antica, cfr. c. Br.

criterio; così accade nelle micro-antologie di Guiraut di Bornelh, *Ben es drechs, pos en aital port* (BdT 242.24)¹²⁸; di Falquet de Romans, *Quan lo dous temps ven e vay la freydors* (BdT 156.12)¹²⁹; di Elias Cairel, *Qui saubes dar tan bo conselh denan* (BdT 133.11)¹³⁰ e di Folquet de Marselha, *Chantars mi torna ad afan* (BdT 155.7)¹³¹.

Nel caso di R però le complesse dinamiche compilative del manufatto ci hanno indotto a modulare leggermente la metodologia applicata da Allegretti. La disamina qui eseguita dunque non si occupa solo di studiare la parte conclusiva delle raccolte, ma fissa anche l'attenzione nella loro soglia incipitale. L'apertura dell'intera silloge mediante la canzone di crociata di Marcabru, *Pax in nomine Domini!* (BdT 293.35) non si rivela affatto casuale¹³². In effetti, fra le canzoni esemplate in posizione esordiale riscontriamo un nutrito gruppo di liriche religiose, fra cui una mariana: l'alba religiosa di Peire Espanhol, *Or levetz sus, francha corteza gans!* (BdT 342.1), un esempio poco rappresentativo vista l'insignificanza di *corpus* testuale a cui appartiene (2 testi)¹³³. Oltre ai due casi già indicati, la presenza del «geistliches Lied» in limine proemiale si riscontra nei *corpora* di Peire d'Alvernha con due liriche di fila, *Deus, vera vida, verays* (BdT 323.16) e *Lauzatz sia Hemanuel* (BdT 323.21)¹³⁴; Guiraut de Bornelh, con un'alba religiosa, *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242.64)¹³⁵; Folquet de Romans, *Vers Dieus, el vostre nom e de sancta Maria* (BdT 156.15)¹³⁶; Guiraut de Bornelh, *Jois sia comensamens* (BdT 242.41)¹³⁷ e, altra volta, Folquet de Romans, *Quan ben mi soi perpensatz* (BdT 156.10)¹³⁸. Oltre i casi più eclatanti qui inventariati, lo stesso criterio di distribuzione sembra rilevarsi in altri componimenti che, sebbene non possano includersi a pieno fra le liriche sacre, si contraddistinguono per il loro spiccato carattere morale¹³⁹ o per il fatto di includere un mirato tasso di religiosità in alcune delle sue *coblas*, rivelandosi particolarmente emblematiche in quest'ultimo caso quelle canzoni cortesi che includono una strofa finale di tono apologetico

¹²⁸ N. 44, in R¹ (c. 8r).

¹²⁹ N. 118, in R² (c. 15v).

¹³⁰ N. 279, in R³ (c. 33v).

¹³¹ N. 363, in R⁵ (c. 43v).

¹³² N. 1, in R¹ (c. 5r). Già BRUGNOLO 1989, p. 11, introduceva l'idea che fosse «la sezione iniziale, quella delle canzoni, a dare il 'senso', [all'] impostazione del libro di poesia»; in questo caso dunque ci troviamo a davanti una doppia soglia incipitale: quella autoriale e quella lirica.

¹³³ N. 837, in R^{8b} (c. 100r).

¹³⁴ Rispettivamente nn. 11 e 12, in R¹ (c. 5v).

¹³⁵ N. 51, in R² (c. 8v).

¹³⁶ N. 122, in R² (c. 15v).

¹³⁷ N. 343, in R⁵ (c. 41r).

¹³⁸ N. 435, in R^{6a} (c. 52r).

¹³⁹ Sono i casi di Marcabr, BdT 293.24, n. 48 in R² (c. 8v); PVID, BdT 364.35, n. 131 in R² (c. 16v); UcPenn, BdT 30.18, n. 213 in R³ (c. 25v); GrBorn, BdT 242.55, n. 295 in R⁴ (c. 35v) e PCard, BdT 335.15, n. 557 in R^{6b} (c. 67r).

– completamente slegata dell’assetto amoroso del resto di stanze – solitamente consacrata all’esaltazione della crociata in oriente¹⁴⁰.

In alcuni casi, la posizione iniziale rilevata nelle liriche religiose sembra trovare corrispondenza con il corredo iconografico che, in forma di iniziale miniata, accompagna la lirica di inizio sezione. Così accade, in effetti, nel *corpus* di Marcabru di R¹, in cui accompagnando la canzone di crociata sopra indicata si riscontra un elegante capolettera con la rappresentazione della testa di Cristo; lo stesso si potrebbe indicare per la raccolta di Peire Cardinal (R^{6b}), in cui si rileva una miniatura di San Giacomo, e infine nell’esordio del *corpus* di Guiraut Riquier, con una rappresentazione della Vergine incoronata¹⁴¹.

Ognuna delle sillogi che formano la tradizione manoscritta occitana è la realizzazione di complesse vicende stratigrafiche e travagliate dinamiche compilative che la maggior parte delle volte sfuggono alla nostra conoscenza. Il ms. qui studiato risulta un esempio eclatante di quanto detto: una complessa matassa di *corpora* di trovatori che si incatenano ripetendosi senza una *ratio* apparente. Ma la farraginosa sezione lirica iniziale non è l’unica a presentare problematiche, altresì complessa risulta la parte non lirica, caratterizzata da un evidente gusto per il sacro che, secondo Zufferey, «nous éloignent de plus en plus du contenu d’un chansonnier profane»¹⁴². Per ciò che qui interessa ci limiteremo a ricapitolare le poche certezze che nell’analisi qui riportata siamo riusciti a cogliere: *in primis*, l’evidente interesse per la materia religiosa; altresì rilevante risulta l’inserimento di alcuni testi avventizi al programma iniziale: due dei quali di tematica mariana. L’analisi delle seriazioni invece ha apportato risultati molto più labili rispetto a quelli offerti da C.

¹⁴⁰ Si tratta di GcFadi, *BdT* 167.58, n. 106 in R² (c. 14r) e PVID, *BdT* 364.4, n. 387 in R⁵ (c. 46v). In altri casi invece le canzoni mariane e religiose si rilevano nella parte interna di alcuni *corpora*, così risulta in DPrad, *BdT* 124.15, n. 261 in R³; Gavaud, *BdT* 174.9, n. 832 in R^{8b}. La presenza in posizione esordiale di componimenti religiosi «no puede sorprendernos [...] pues contaba con precedentes y restulaba fuermente arraigada en las creencias del Medioevo», cfr. BELTRÁN 1998, pp. 83-84; purché appartenente all’ambito oitanico, il codice M (Paris, BNF, fr. 844) funge da esempio emblematico a tale riguardo: la silloge presenta in sede esordiale la canzone religiosa mariana *Virgine, pulcele roianz* del troviero Guillaume le Vinier, cfr. PERUGI 1991, pp. 833-834.

¹⁴¹ Cfr. BRUNEL-LOBRICHON 1991, pp. 266-267, nel caso di GrRiq l’ipotesi è stata avanzata da BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989. In questa sede riportiamo esclusivamente i tre casi più eclatanti, per le altre iniziali rimandiamo allo studio di BRUNEL-LOBRICHON 1991; L’acume iconologico nell’interpretazione delle lettere miniate, dei fregi, e delle immagini marginali dimostrato dalla studiosa ci ha incoraggiato a tentare un breve sondaggio: osservare se le canzoni mariane e religiose da noi riportate nella Tavola 2.5 (cfr. *supra*) sono accompagnate anche da un’iniziale miniata con rappresentazioni sacre. Disamina però che non ha riportato esiti rilevanti: solamente una delle canzoni religiose presenta un capolettera con rappresentazioni legate all’argomento sacro, la canzone *Lauzatz sia Hemanuel*, *BdT* 21.1 (N. 12, in R¹), in cui viene rappresentato un «buste de trois-quarts face droite: le personnage joint les mains devant son visage, en signe de louange», in BRUNEL-LOBRICHON 1991, a p. 256. Per le miniature cfr. Fig. I, p. 5; Fig. V, p. 167 e Fig. VI, p. 237.

¹⁴² Cfr. ZUFFEREY 1994, p. 14.

2.1.3. *Il ms. I*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854;

XIII s. (fine); Padova-Venezia.

CANZONIERE OCCITANO *I*.

Membranaceo; cc. 199; I¹⁰, 1-18⁸, 19¹², 20-22⁸, 22¹²; richiami orizzontali (a eccezione del fasc. XXII fascicolo); 308 x 310; *mise en page* regolare su due colonne¹⁴³; rigatura a mina di piombo. Due copisti mano A: cc. 1r-187v e 190r-197v; mano B: cc. 188r-189v e 198r-199v¹⁴⁴; scritture gotiche italiane. Presenza di note marginali, integrazioni e rasature. Lettere incipitarie di sezione riccamente storiata con rappresentazioni dei trovatori (presenza di inchiostri colorati e oro); lettere incipitarie di componimento di 'media grandezza', monocromatiche (rosso o blu), filigranate; lettere incipitarie maiuscole di inizio strofa, monocromatiche (rosso o blu).

La storia della silloge risulta praticamente sconosciuta e, come evidenza Meliga, «le scarse informazioni che possiamo ottenere sono sostanzialmente tratte dai timbri e dalle segnature»¹⁴⁵. A giudicare dal sigillo apposto nelle cc. 1r e 199v, in cui si legge «Bibliothecae Regiae», si può ipotizzare un ingresso molto antico della silloge nella biblioteca reale, dove il codice però non si riscontra nei cataloghi seicenteschi¹⁴⁶.

Bibl.: JEANROY 1916, p. 8; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XV; BRUNEL 1935, p. 43, § 142; BOUTIÈRE 1964, pp. 125-139 (per le *vidas e razos*); AVRIL-GOUSSET 1984, pp. 14-15, § 4; AVALLE 1992; LACHIN 1995, pp. 267-304 (per le strutture e le partizioni); MELIGA 2001; LEMAITRE-VELLARD 2006 (riproduzione delle iniziali istoriate); ZINELLI 2007, pp. 7-69 (per lo *scriptorium* di elaborazione, cfr. spec. 7-19).

Se i primi due codici analizzati (*C* e *R*) appartenevano alla famiglia *y*, gli altri manufatti che stiamo per presentare risalgono – secondo le ipotesi di AVALLE – a un altro capostipite: una *editio variorum*, siglata *ε* dallo studioso, in cui si «giustappongono ed a volte si mescolano tradizioni differenti»¹⁴⁷. Le sillogi risalenti a tale costellazione oggi conservati sono numerosi e si contraddistinguono dal loro spiccato venetismo: *IKD(+D^o)NBH* sono gli esempi più emblematici usciti da questa ipotetica officina scrittoria operativa nell'Italia settentrionale¹⁴⁸. Nel caso che qui ci interessa¹⁴⁹, il ms. *I* presenta l'abituale organizzazione interna dei

¹⁴³ L'unico testo disposto su tre colonne è l'*ensenbamen* ArnMar, *BdT* 30.VI; su tale aspetto, cfr. MELIGA 2001, pp. 46-47.

¹⁴⁴ «[S]i tratta dei primi e ultimi due fogli del fasc. XXIII, solidali fra di loro al senione», cfr. MELIGA 2001, p. 48.

¹⁴⁵ MELIGA 2001, p. 52.

¹⁴⁶ Cfr. MELIGA 2001, p. 52.

¹⁴⁷ Cfr. AVALLE 1993, p. 76; nella *recensio* di *ε* lo studioso elenca (in ordine di importanza) sei tradizioni differenti: l'«archetipo», l'«affine di *C*», l'interposto *β*, l'«affine di *Q*», l'ascendente *λ* e «daceriti di tradizioni ignote», cfr. AVALLE 1993, pp. 76-77.

¹⁴⁸ Oltre ad AVALLE (*ibid.*), altresì fondamentale si rivela la rassegna condotta da FOLENA 1976, pp. 456-469.

¹⁴⁹ Nonostante i parallelismi che legano *I* e *K*, in questa sede abbiamo optato per studiarli separatamente.

manoscritti compilati nella penisola italiana, divisi in canzoni (cc. 1r-150v), tenzoni (cc. 152r-163r) e sirventesi (cc. 164r-199v)¹⁵⁰.

Il numero di liriche tramandate in *I* si rivela leggermente minore rispetto agli altri due codici già studiati: cinque canzoni mariane ed altre cinque religiose, per un totale di circa 860 testi (cfr., *infra* Tavola 2.6.). Gli esempi riportati, seppure esigui, consentono di evidenziare l'importante componente 'regionale' della silloge: se il ms. *C* si caratterizzava per un marcato carattere tolosano e narbonesese, *I* si rivela fondamentale per la trasmissione testuale dei trovatori di area italiana, quali il giudice di Genova, Lanfranc Cigala (cc. 91v-95r)¹⁵¹, o il veneziano Bertolomé Zorzi (cc. 98v-102v)¹⁵², entrambi presenti nella tavola che segue. Difatti, tre delle cinque liriche mariane tramandate in *I* appartengono al *corpus* autoriale del genovese (nn. 359-361): un trovatore che – secondo la breve *vida* che precede le canzoni – «fes mantas bonas chansos, e trobava volentiers de Dieu»¹⁵³. I due testi mariani che mancano nell'elenco sono la lirica di Peire Guilhem di Tolosa¹⁵⁴, trovatore attivo nella prima metà del XIII, *Ai, Vergena, in cui ai m'entendenza* (BdT 344.1)¹⁵⁵ e, infine, la canzone di Peire de Corbiac *Dona, dels angils rebina* (BdT 338.1)¹⁵⁶. Alle liriche appena citate bisogna sommare altri cinque testi di argomento sacro, sono la canzone di Peire d'Alverne, *Dieus, vera vida verais* (BdT 323.16)¹⁵⁷, già riscontrata in *C* e in *R*, un quarto componimento di Lanfranc Cigala, *Pensius de cor e marritz* (BdT 282.18)¹⁵⁸, due testi di Bertoleme Zorzi, *Ben es adregz* (BdT 74.3) e *Jesus Cristz per sa merve* (BdT 74.6)¹⁵⁹, tutti e due *unica* di *I* e *K*, e infine un componimento di Cadenet, *Ben volgra, s'esser pogues* (BdT 106.10)¹⁶⁰.

TAVOLA 2.6. (ms. *I*¹⁶¹)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	BdT
I	11r-v	2	Peire d'Alverne	Dieus vera vida verais	323.16
XI	92v-93r	360	En Lanfra(n)c Cigala	Oi mare filla de dieu	282.17

¹⁵⁰ Le tre sezioni risultano altresì ben visibili attraverso la fascicolazione della silloge, organizzata in «diciotto quaderni di canzoni [fasc. I-XVIII]; un sesterno per le tenzoni [fasc. XIX]; tre quaderni e un sesterno dedicati ai sirventesi [XX-XXIII]», cfr. LACHIN 1995, pp. 282.

¹⁵¹ 18 testi (nn. 355-371), cfr. App. 2.41, Tav. 2.41., p. 376.

¹⁵² Emblematico il caso di BertZorzi, con un *corpus* di 14 liriche (nn. 389-402), 11 delle quali *unica* di *I* e *K*; cfr. MELIGA 2001, pp. 60-61; fra i due trovatori si riscontra un altro genovese, BonCalv con un *corpus* di 16 testi (nn. 373-388) alle cc. 95v-98r.

¹⁵³ Ed. BOUTIÈRE 1964, p. 569.

¹⁵⁴ Per l'identificazione di questo trovatore, cfr. MORLINO 2009, pp. 241-262, in part. p. 259.

¹⁵⁵ N. 449.

¹⁵⁶ N. 646.

¹⁵⁷ N. 2.

¹⁵⁸ N. 371.

¹⁵⁹ Rispettivamente, n. 394 e n. 402.

¹⁶⁰ N. 466.

¹⁶¹ I dati contenuti nella Tavola 2.6. sono stati contrastati con quelli elaborati da MELIGA 2001, pp. 68-126.

XI	93r	361	En Lanfra(n)c Cigala	En chantar daquest segle fals	282.2
XI	93r-v	362	En Lanfra(n)c Cigala	Gloriosa sai(n)ta maria	282.10
XI	95r	371	En Lanfra(n)c Cigala	Pensius de cor Emarritz	282.18
XII	100r	394	D'en Bertolome Çorgi	Ben es adreg	74.3
XII	102v	402	D'en Bertolome Çorzi	Iesu c(ri)st p(er) sa merce	74.6
XIII	110r-v	449	Peire Guillems	Ai Vergena en cui ai m'e(n)tende(n)za	344.1
XIV	114v	466	Cadenez	Bem volgra s'esser pogues	106.10
XVIII	149v	646	Peire de Corbiac	Domna dels angels reina	338.1

Viste le costanti infrazioni nel rispettare la tripartizione dei generi lirici rilevata dall'*ordinatio* generale¹⁶², non risulta scontato ricordare che tutte le liriche mariane (e anche quelle religiose) riportate nella tavola precedente si riscontrano nella sezione iniziale, dedicata alle canzoni (fasc. I - XIX). Già Cepraga evidenziava, nel suo studio sulla pastorella, come nei canzonieri di tradizione italiana la sezione dedicata alle canzoni si caratterizzava per uno «spiccato polimorfismo», in cui venivano raggruppati «una vasta gamma di modalità e tipologie tematico-formali»¹⁶³. In questa prima partizione confluiscono dunque canzoni di argomento diverso (cortesi, morali, dottrinali e religiose); ma non solo: nella partizione si riscontrano anche canzoni di crociata, pastorelle, *albas* e *planhs*. Veniamo ora a esaminare se all'interno di tale amalgama di componimenti è possibile rintracciare, almeno per quello che riguarda le canzoni di nostro interesse, delle dinamiche compilative precise e complesse che vengano a collimare, o meno, con quelle osservate nei manufatti precedenti.

La soglia incipitale sarà il punto di partenza della nostra disamina. La gravidanza del componimento proemiale, rivelatasi alquanto significativo nello studio di R, non sembra però rivestire la stessa importanza nel manoscritto qui studiato, poiché nessuna delle liriche mariane e nemmeno delle canzoni religiose sembrano occupare all'interno delle raccolte selezionate tale posizione privilegiata. Ciò non toglie però che in alcuni casi esse possano inserirsi in altre posizioni alquanto significative, quale la seconda: difatti, due delle raccolte autoriali della Tavola 2.6. presentano al secondo posto un componimento sacro, quella di Peire d'Alvernhe e quella di Cadenet¹⁶⁴. In questi esempi, sono da ricercare possibili criteri ordinativi che abbiano agito nella distribuzione interna delle liriche: già Allegretti rilevava, nel caso del ms. C, come l'ordine interno delle liriche fosse sottoposto all'aggancio generale fra

¹⁶² Bisogna ricordare che la trasgressione qui denunciata, probabilmente anacronistica, viene realizzata in base alle catalogazioni eseguite nella *BdT* o nel *Rép.* (o da noi stessi nel primo capitolo), ma «non dovevano apparire tali al compilatore del canzoniere (o meglio al modello comune k)» MELIGA 2001, pp. 54-55.

¹⁶³ CEPRAGA 2000, p. 834.

¹⁶⁴ Le seriazioni di entrambi i *corpora* si possono trovare in App. II, Tav. 2.41, p. 376.

i *corpora*¹⁶⁵. Spinti da tale assioma abbiamo tentato un'analisi delle due raccolte da un punto di vista più ampio senza ottenere risultati convincenti¹⁶⁶.

Lo studio della lirica liminare invece si rileva assai più interessante: anche in *I* le diverse sezioni autoriali sono chiuse tramite il «geistliches Lied», analogamente a quanto avveniva in *C*. In tale posizione troviamo la lirica mariana di Peire Guilhem, *Ai, Vergena, en cui ai m'entendenzu* (*BdT* 344.1)¹⁶⁷, posta a suggello della breve raccolta di questo trovatore (3 testi)¹⁶⁸. Altresì demarcativa si rileva la canzone mariana di Peire de Corbiac *Dona, dels angils rebina* (*BdT* 338.1), la quale – nonostante si presenti isolatamente – potrebbe aver occupato secondo Meliga la posizione conclusiva dell'intera sezione di canzoni¹⁶⁹, prima dell'arrivo di nuovo materiale, plasmato nelle due aggiunte terminali: la canzone adespota *BdT* 10.18 e il «ciclo de sirventeses de 1285»¹⁷⁰. Oltre alle due canzoni mariane, alcune canzoni religiose (*lato sensu*) sembrano inserirsi programmaticamente nella chiusura delle raccolte autoriali in cui vengono tramandate: come nel *corpus* di Bertolomé Zorzi, concluso mediante la lirica religiosa *Jesus Critz per sa merce* (*BdT* 74.6), quelli di Giruat de Bornelh e di Raimabut de Vaqueiras, che terminano entrambi con una canzone di crociata (rispettivamente *BdT* 242.6 e *BdT* 392.3), o ancora quello di Gaucelm Faidit, in cui la canzone cortese che suggella la raccolta *Tant sui fermes e fīs vas Amor* (*BdT* 167.58) contiene – nelle *coblas* finali – la solita esortazione alla crociata (vv. 51-56).

Infine, resta da osservare il *corpus* di Lanfranc Cigala (18 testi): una raccolta in cui le tre canzoni mariane si rilevano insieme nella parte mediana¹⁷¹. La collezione di liriche di questo

¹⁶⁵ Cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 729.

¹⁶⁶ Nel caso di PALV, essendo il primo *corpus* (sei testi), non possiamo ricercare rapporti di concatenazione: l'unica possibilità è quella di focalizzare l'attenzione sul primo testo, doppiamente esordiale. Il manufatto si apre dunque con il componimento *Abans qe il blanc puoi sion vert* (*BdT* 323.1), una canzone morale di dubbia attribuzione in cui viene denunciata dell'avarizia dei signori; cfr. BELTRAMI 1992, pp. 309-317; nell'edizione di FRATTA 1996 il testo viene escluso del *corpus*, ma la canzone viene inserita nell'App., cfr. 150-161. Oltre ai ms. *I* e *K*, il testo risulta sempre attribuito a PALV, in *A* occupa la terza posizione (n. 3 generale); in *B* sempre in terzo luogo (n. 60); *D*², secondo posto (n. 2); *E*, settima posizione (n. 87); *N*, terza posizione (n. 389); assente in *C* ed *R*. Per il *corpus* di Caden si potrebbe tentare un'ulteriore spiegazione, ricavata dai postulati espressi BRUGNOLO 1989, pp. 17-18: ossia, l'allacciamento tramite concatenazioni formali e ritmiche; la posizione della lirica, che si riscontra in seconda posizione dopo *S'ieu oi mais deserenan* (*BdT* 106.21), potrebbe trovare spiegazione nelle convergenze ritmiche che legano la prima lirica di Caden (*BdT* 106.21) con l'ultima del *corpus* di DPrad, *Del bel dezir que Joys Novels m'adutz* (*BdT* 124.8), che presenta una sequenza ritmica in *coblas unissonans* alquanto singolare: *-utz, -itz, -otz, -etz, -atz*, con cui la canzone esordiale della raccolta di Caden (*BdT* 106.21) – sempre in *coblas unissonans* – condivide due delle cinque rime della serie, purché queste siano due delle rime più della, cfr. BELTRAMI-VATTERONI 1988, pp. 36-39 (per *-atz*) e pp. 140-141 (per *-utz*).

¹⁶⁷ N. 449 (*BdT* 344.1).

¹⁶⁸ Si tratta di *BdT* 344.4 (n. 447) e *BdT* 344.3 (n. 448), insieme a quello sopra riportato.

¹⁶⁹ Cfr. MELIGA 2001, p. 54, n. 25; nella stessa nota lo studioso ipotizza che la presenza irrelata in questo punto del manufatto possa altresì essere dovuta a «una trasmissione tarda o isolata».

¹⁷⁰ Rispettivamente n. 647 (*BdT* 10.18) e n. 648 (*BdT* 325.1), n. 649 (*BdT* 357.1), n. 650 (*BdT* 182.2), n. 651^b (*BdT* 57.3), n. 650a (*BdT* 325.2) e n. 652 (*BdT* 182.1), riportiamo i dati sono desunti da MELIGA 2001, p. 97.

¹⁷¹ Cfr. la seriazione del *corpus* in Tav. 2.41, p. 376.

trovatore ci servirà non solo per evidenziare la complessa *ordinatio* della silloge (tuttora in buona parte ignota), ma anche per ricapitolare alcune delle ipotesi prima espresse. In posizione esordiale una canzone dottrinarica, *Escur prim chantar e sotil* (BdT 282.5): componimento metapoetico in difesa del *trobar leu*, quasi una dichiarazione di intenzioni – condensata nella prima *cobla* – sullo stile poetico adottato dal trovatore, il quale dichiara: «Per qu’eu chant clar e d’ivern e d’estiu» (v. 10). Dopo tale inizio, simile a quello evidenziato per altri testi esordiali, seguono quattro canzoni di argomento amoroso e cortese (BdT 282.12, 282.3, 282.16 e 282.25), le quali vengono affiancate dalla nostra triade mariana (BdT 282.17, 282.2, 282.10). La costante accennata nella prima parte del *corpus*, ossia, la disposizione dei testi a seconda del genere lirico, viene corroborata nella parte conclusiva della raccolta. Gli unici due componimenti isolati, la tenzone fittizia (BdT 282.4), una scissione dell’io lirico fra mente, cuore e poeta in cui che si domanda chi sia il vero responsabile delle pene d’amore¹⁷², e il *planb* (BdT 282.7) per la morte di Na Berlanda, che sembrano distendersi fra le due sezioni che contengono testi religiosi; se prima di loro erano esemplate le tre liriche mariane, nelle carte posteriori riscontriamo due canzoni di crociata (BdT 282.23, 282.20). La parte finale del *corpus* si contraddistingue per la presenza massiccia di sirventesi (BdT 282.8, 282.6, 282.21), una sequenza unicamente spezzata dai testi inseriti in terzultima e penultima posizione: rispettivamente la canzone cortese (BdT 282.19) e la canzone religiosa (BdT 282.18). Il *corpus* infine si conclude con *sirventes* di encomio (BdT 282.22). La trasgressione costante subita del programma iniziale, di cui la raccolta di Lanfranc Cigala risulta un caso eclatante, potrebbe rispondere – secondo Meliga – all’arrivo nello *scriptorium* di serie di testi già precostituite¹⁷³. In questo caso abbiamo provato senza risultato ad applicare alcune delle osservazioni già avanzate da Allegretti, che evidenziava che la presenza di una lirica sacra in penultima posizione rispondeva (nel caso di C) alla volontà del compilatore di legare due diverse raccolte autoriali¹⁷⁴. Nonostante l’esposizione qui eseguita metta in evidenza l’esistenza di un ordine prestabilito (in cui la distribuzione per generi si rileva essenziale), non siamo stati in grado di rintracciare i precisi criteri di distribuzione e di ‘retorica’ compilativa da parte dall’antologista¹⁷⁵. Sebbene confusi e farraginosi, dai dati qui ricavati possiamo ipotizzare per

¹⁷² Su tale lirica, cfr. SHAPIRO 1981, pp. 296-297.

¹⁷³ Cfr. MELIGA 2001, p. 54.

¹⁷⁴ Cfr. ALLEGRETTI 1992, p. 729.

¹⁷⁵ La presenza di un sirventese in posizione liminare risulta assai abituale. Molte delle raccolte di trovatori antologizzate in I si chiudono, come nel caso di LanfCig, tramite un *sirventes*, un *vers* o qualche modalità testuale aliena alla *canço*. Emblematico risulta il caso di BonCalv, nel cui *corpus* di 16 testi (nn. 372-387) vediamo come tutte le canzoni vengono raccolte nella parte iniziale (nn. 372-377, eccezion fatta per n. 374, un *sirventes*), mentre nella parte conclusiva vengono coinvolgiate gli altri resto dei generi lirici, per lo più sirventesi (nn. 378-382, 384-387), ma anche un *planb* (n. 383). Analogamente si riscontra nei *corpora* di AimPeg, con una can. dottrinarica

ciascuna delle unità autoriali presenti nella sezione delle canzoni lo stesso andamento evidenziato da Brugnolo per la *compilatio* generale delle sillogi di area italiana¹⁷⁶. La parte dei *corpora* si caratterizza per una saldezza organizzativa coerente e programmatica, per cui nella sezione che tramanda le *cançons*, il componimento proemiale si rivela solitamente un testo appartenente a tale genere lirico. La parte finale delle distinte unità d'autore invece sembra subire gli stessi «rimescolamenti, cambiamenti di rotta e interferenze» riscontrate da Brugnolo nella sezione conclusiva dei manufatti italiani: i generi lirici dei testi inseriti a suggello dunque, nonostante la presenza abbondante di canzoni (alcune delle quali di tematica morale o dottrinale), si rivelano ben più variegati: canzoni mariane, sirventesi, canzoni di crociata, *vers* e persino un *descort*. Tale *ordinatio* sembra rilevare come l'antologista di *I* (e dunque anche in *K*, in quanto gemello del comune capostipite *k*) abbia provveduto a inserire nella parte conclusiva dei *corpora* quei testi da lui ritenuti estranei al genere lirico predominante nella sezione.

2.1.4. *Il ms. K*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12473

XIII s. (fine); Padova-Venezia.

CANZONIERE OCCITANO *K*.

Membranaceo; cc. 199; I², Ibis⁸⁽⁻¹⁾, II⁴, 1-17⁸, 18¹²⁽⁻¹⁾, 19-23^{8,177}; richiami orizzontali; 338 x 232; *mise en page* regolare su due colonne¹⁷⁸; rigatura a piombo secco. Un unico copista; scrittura gotica italiana. Presenza di note marginali (di particolare rilievo risultano le annotazioni marginali e le correzioni di Pietro Bembo)¹⁷⁹. *Manicuale*. Lettere incipitarie di sezione istoriate con rappresentazioni dei trovatori (presenza di diversi inchiostri colorati e oro); lettere incipitarie di componimento di 'media grandezza', monocromatiche (rosso o blu), filigranate; lettere inizio strofa, monocromatiche (rosso e blu), filigranate.

Lunga e travagliata la storia del canzoniere *K*; il primo possessore della silloge – in assenza di notizie relative il non possesso di Petrarca, è Pietro Bembo. È da questa biblioteca che il manufatto è passato al bibliofilo veneziano Andrea Mocenigo, per raggiungere la collezione di Fulvio Orsini (ultimo possessore privato, e di cui si conserva la nota di possesso nel primo foglio di guardia) da dove passa, per disposizione testamentaria, alla Biblioteca Vaticana. La silloge è rimasta custodita da queste mura fino al 1797 quando, a causa del Trattato di Tolentino, è stato trasportato a Parigi. Dopo il recupero

sull'amore *BdT* 10.8 (n. 194); Peirol, *BdT* 366.34 (n. 216), un *vers*; GIAdem *BdT* 355.17 (n. 417), un'anticanzzone; DPrad, *BdT* 124.8 (n. 463), e Marcabr, *BdT* 293.44 (n. 511), un *vers*; EliBarj, *BdT* 132.12 (n. 559), un *descort*.

¹⁷⁶ Cfr. BRUGNOLO 1989, p. 23 n. 38.

¹⁷⁷ La fascicolazione della silloge presenta alcuni problemi quali la presenza di alcuni fogli resecati nel fasc. degli indici (II) e nei fasc. XVII, XVIII, provocando il numero dispari delle loro carte. La questione è stata rilevata da LACHIN 1995, p. 304, n. 17, osservando la compattezza della legatura; cfr. anche MELIGA 2000, p. 131.

¹⁷⁸ Eccezion fatta, come in *I*, per l'*ensenhamen* d'ArnMar, *BdT* 30.VI (n. 162), c. 35r-v.

¹⁷⁹ Tali note, indicanti per lo più poesie di argomento sacro e mariano, verranno affrontate di seguito.

da parte dello Stato Pontificio nel 1815 è stato regalato ufficialmente alla Francia nello stesso anno in quanto ritenuto «[...] non utile per l'Italia e prezioso per la Francia [...]»¹⁸⁰.

Bibl.: JEANROY 1916, pp. 8-9; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], pp. XVI-XVII; BRUNEL 1935, p. 53, § 179; AVALLE 1992; MELIGA 2001, pp. 129-151; AVRIL-GOUSSET 1984, pp. 16-17, § 15; LACHIN 1995, pp. 283-286 (per le strutture e le partizioni); BOUTIÈRE 1964 (per le *vidas e razos*); LEMAITRE-UIELLARD 2006 (riproduzione delle iniziali istoriate); ZINELLI 2010, pp. 7-69 (per lo *scriptorium* di elaborazione); BERTONI 1903 e 1913 (per le postille bembiane).

La quasi completa gemellarità fra *I* e *K* per quello che riguarda non solo il materiale testuale tramandato (testi e lezioni), ma anche l'*ordinatio* e la *compilatio* in cui i testi vengono disposti, ci consente di essere molto più sintetici nella nostra esposizione, tralasciando completamente, a causa dell'assoluta uguaglianza, il consueto elenco di liriche mariane e religiose eseguita negli altri punti della *recensio* dei manufatti¹⁸¹. Nonostante i due manoscritti risalgano a un comune capostipite, un *interposito* siglato *k* da Gustav Gröber¹⁸², fra di loro presentano alcune leggere differenze: difatti, il suo gemello *I* raccoglie 11 testi assenti in *K*, motivo che provoca le divergenze numeriche nel numero d'ordine dei testi¹⁸³.

TAVOLA 2.7. (ms. *K*¹⁸⁴)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdT</i>
I	1r-1v	2	Peire d'Alverne	Dieus vera vida verais	323.16
X	76r	360	Lafranc Cigala	Oi mair'e fillia de Dieu	282.17
X	76r-v	361	Lafranc Cigala	En chantar d'aqest segle fals	282.2
X	76v	362	Lafrancs Cigala	Gloriosa santa Maria	282.10
X	78v	371	Lafranc Cigala	Pensius de cor Emarritz	282.2
XI	83v-84r	395	D'en Bertholomei Çorgi	Ben es adreig	74.3
XI	86r-v	403	D'en Bertholomei Çorçi	Iesu crist per sa merce	74.6
XII	95v	448	Peire Guillems	Ai vergena en cui ai m'entende(n)za	344.1
XIII	99r	465	Cadenetz	Be·m volgra s'esser pogues	106.10
XVII	135r-v	643	Peire de Corbiac	Domna dels angels reina	338.1

Altresì corrispondenti si rivelano le differenti seriazioni delle unità autoriali, che oltre a presentare l'identica disposizione nell'ordine dei testi, fanno emergere le medesime problematiche interpretative presenti già in *I*. Tuttavia, alcune delle assenze di *K* consentono

¹⁸⁰ Tale informazione si riscontra nel *verso* del primo foglio di guardia; per ulteriori notizie sugli antichi lettori si rimanda a MELIGA 2000, pp. 140-143.

¹⁸¹ Il ms. presenta la tradizionale divisione in sezioni dei mss. compilati nell'Italia settentrionale: canzoni (cc. 1r-135v); tenzoni (cc. 138r-148v); sirventesi (cc. 149r-188v).

¹⁸² Anche AVALLE (1993) pone in evidenza l'assoluta corrispondenza delle due sillogi, sia nella loro descrizione materiale (p. 71), sia nella loro filiazione (pp. 76-77).

¹⁸³ Una di queste assenze è il ciclo di sirventesi del 1285, mancanza che consente di spostare il *terminus post quem* ben dodici anni prima, rivelando una maggiore antichità di *K* rispetto ad *I*, cfr., MELIGA 2001, p. 129-130. Per le discrepanze fra gli indici dei due mss. cfr. LACHIN 1995, pp. 283-286.

¹⁸⁴ I dati contenuti nella Tavola 2.6. sono stati confrontati con quelli elaborati da MELIGA 2001, pp. 155-215.

di sottolineare con più enfasi il carattere liminare che la canzone mariana potrebbe avere rivestito nell'*ordinatio* delle raccolte autoriali. Nella tavola onomastica che precede l'intera raccolta, la canzone alla Vergine di Peire de Corbiac, *Dona, dels angils regina* (BdT 338.1) occupa, come sottolinea Lachin basandosi sulla cifra che accompagna il nome dell'autore (.j.), «l'ultimissima» posizione (c. Iir)¹⁸⁵. Nella successiva tavola incipitaria invece, la lirica mariana viene seguita dalla canzone di Americ de Pegulhan *D'avinen sap enganar e trair* (BdT 10.18), confluita già adespota e aggiunta probabilmente all'ultimo momento (cfr. c. VIir). Oltre all'introduzione tarda della lirica, si potrebbe ipotizzare una seconda spiegazione riguardo la sua posizione conclusiva, forse dovuta alla sua trasmissione adespota: si tratta di un fenomeno già rilevato in *C*, in cui la partizione destinata a tramandare le canzoni si conclude con una sezione indirizzata a radunare – come abbiamo visto – l'insieme dei testi anonimi, disposti a seconda del genere lirico di appartenenza¹⁸⁶. A ogni modo, la posizione (quasi) liminare rivestita dal testo mariano resta evidente: un'ulteriore dimostrazione di come le osservazioni di Allegretti, espresse in quel caso per il ms. *C*¹⁸⁷, possano adattarsi a in altri manufatti, non solo della costellazione *y*, ma anche nelle sillogi appartenenti al «gruppo orientale»¹⁸⁸, assemblate nell'officina scrittoria veneta.

Fra i due codici fratelli però sussiste una differenza importante: l'elenco di illustri lettori di cui *K* ha goduto rispetto al suo gemello più giovane, studiosi che hanno si sono serviti del manufatto per condurre le loro ricerche e che hanno lasciato nelle sue carte una costellazione di note, segni, postille e *maniculae*. Di seguito provvederemo a rilevare l'interesse dimostrato da alcuni di questi antichi eruditi per le canzoni mariane qui studiate, fra cui emerge indubbiamente il nome di uno dei più antichi possessori: Pietro Bembo. Senza entrare nel merito di dove e quando il cardinale possa avere realizzato le note apposte, ci limiteremo a commentare alcune delle sue postille¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Cfr. LACHIN 1995, p. 284; si veda anche la seriazione dei componimenti conclusivi della Tavola onomastica da noi allestita, cfr. App. II, Tav. 2.42, p. 378.

¹⁸⁶ Su tale questione cfr. PULSONI 2001, pp. 36-37, in cui lo studioso ipotizza che si trattino precisamente di aggiunte successive; cfr. anche LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 49-50. Per i legami fra costellazioni risulta necessario ricordare che «i canzonieri trobadorici esemplati in Italia hanno pur sempre avuto dei modelli occitanici», cfr. AVALLE 1993, p. 83.

¹⁸⁷ Cfr. ALLEGRETTI 1992, pp. 721-735.

¹⁸⁸ Espressione adottata da LACHIN (2004) nell'edizione del trovatore EliCair per raggruppare l'insieme di mss. veneti.

¹⁸⁹ Sulla diversità di opinioni che tale questione ha suscitato, cfr. MELIGA 2001, pp. 140-141. Di particolare interesse risulta la metodologia sperimentale proposta da BERTOLO-CURSI-PULSONI 2018, pp. 123-176, grazie alla *Tabella 2* (in cui vengono messe a confronto le diverse forme di lettera nell'asse diacronico, cfr. pp. 132-133), possiamo rilevare come il *ductus* di Bembo per il ms. qui studiato presenti delle somiglianze importanti con quello rilevato nel ms. Vat. Lat. 3197: apposizioni databili nel 1501, una cronologia simile a quella proposta già da BERTONI 1903, p. 20, che proponeva una datazione intorno al 1502.

Nella lettura stratigrafica delle *marginalia* giova in aiuto lo studio emblematico di Bertoni, che raggruppa con grande acume filologico alcuni dei gusti letterari del cardinale. Per ciò che qui interessa ci limiteremo alle note di Pietro Bembo sul «soggetto» del componimento¹⁹⁰, tralasciando la natura delle altre note, quali l'interesse per i testi encomiastici legati ai membri della casa d'Este¹⁹¹ o il costante lavoro di collazione che il cardinale eseguì tramite il confronto con altre fonti manoscritte (soprattutto *I e D*)¹⁹². La modalità delle apposizioni si dimostra costante e regolare: un'annotazione, normalmente eseguita in stampatello, inserita all'altezza degli *incipit* che accompagna e in cui Pietro Bembo evidenzia la materia di alcuni dei testi per lui più interessanti. La predilezione per i testi sacri è evidente già da un punto di vista quantitativo¹⁹³: ben 15 delle 31 annotazioni si appongono a canzoni di argomento religioso, e più in particolare canzoni di crociata, indicate solitamente con la postilla «Per la recuperazione | del | SEPOLCHRO» o semplicemente «PEL SEPOLCHRO»¹⁹⁴. Seguono per ordine d'interesse le liriche mariane, nella cui individuazione Pietro Bembo impiega due tipologie di note, «A NOSTRA DONNA» e «DELLA VEG: MAR.», con i quali identifica l'insieme dei testi mariani tramandati nella silloge, tutte e cinque appartenenti al *corpus* lirico da noi allestito¹⁹⁵. Infine, l'ultimo componimento di tematica eminentemente sacra è la canzone sulla croce di Peire Cardenal (*BdT* 335.15), segnalata con un semplice «DELLA +»¹⁹⁶. Oltre alla materia sacra, il cardinale ci consente di scoprire mediante le sue annotazioni un'altra delle tipologie liriche a lui più care, quella dei *planb*: ben cinque testi funebri vengono identificati tramite l'apposizione «DI MORTE», fra cui quello di Aimeric de Peguilhan dedicato a Guglielmo di Malaspina, *Era par ben que Valors se desfai* (*BdT* 10.10)¹⁹⁷. L'interesse per il *planb* è perfettamente aderente alla produzione poetica elaborata dal cardinale, autore di un lungo e articolato compianto funebre sotto forma di canzone, *Alma cortese, che dal mondo errante*, scritto in morte del fratello Carlo Bembo. Infine, altre segnalazioni riguardano le due gallerie satiriche di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323.11) e del Monge de Montaudou (*BdT* 305.16), identificate con il latinismo

¹⁹⁰ Categoria già rilevata, cfr. BERTONI 1903, p. 18.

¹⁹¹ Cfr. BERTONI 1903, pp. 14-18.

¹⁹² Cfr. le collazioni e le tavole allestite da DEBENEDETTI 1911, pp. 335-341.

¹⁹³ Per i dati raccolti, cfr. App. II, Tav. 2.49, p. 398.

¹⁹⁴ Elencati in ordine di presenza GrBor, *BdT* 242.41 (n. 54); GcFaid, *BdT* 167.9 (n. 109); PVid, *BdT* 364.8 (n. 131); FqMars, *BdT* 155.15 (n. 234); PoChapt, *BdT* 375.22 (n. 278); RmVaq, *BdT* 392.3 (n. 294); LanfCig, *BdT* 282.23 (n. 365) e 282.20 (n. 366); BertZorzi, *BdT* 74.11 (n. 399).

¹⁹⁵ LanfCig, *BdT* 282.17 (n. 360); 282.2 (n. 361), 282.10 (n. 362); PGI, *BdT* 344.1 (n. 448); PCorb, *BdT* 338.1 (n. 643).

¹⁹⁶ PCard, *BdT* 335.15 (n. 710).

¹⁹⁷ GrBorn, *BdT* 242.65 (n. 57); BonCalv, *BdT* 101.12 (n. 384); PoChap, *BdT* 375.7 (n. 865); AimPeg, *BdT* 10.10 (n. 866) e 10.30 (n. 868).

«POETAE»¹⁹⁸, e il *plazer* elaborato da Pistoleta (*BdI* 372.2), identificato anche tramite un riferimento in latino, «VANA OPTATA»¹⁹⁹.

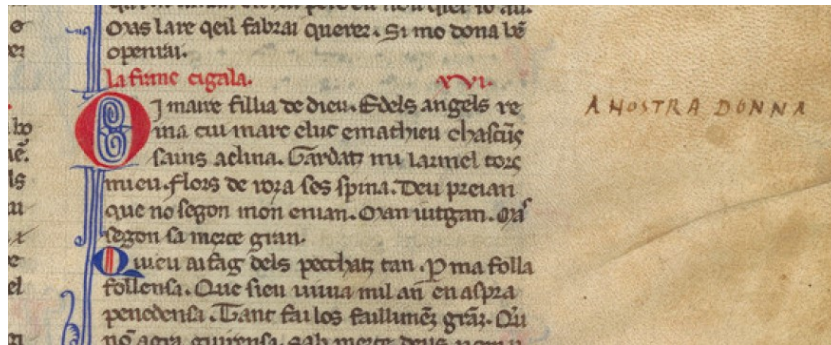


Fig. III - ms. K, c. 76r [particolare: postilla di Pietro Bembo]

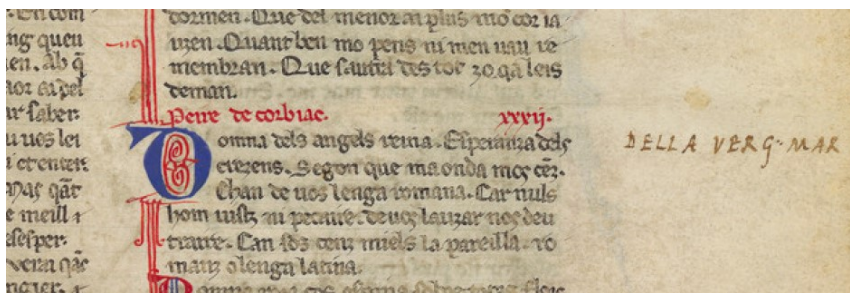


Fig. IV - ms. K, c. 135r [particolare: postilla di Pietro Bembo]

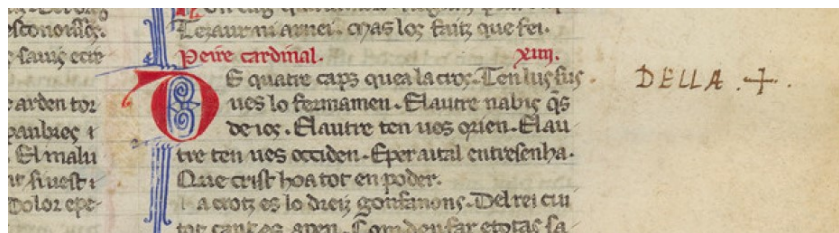


Fig. V - ms. K, c. 151r [particolare: postilla di Pietro Bembo]

¹⁹⁸ MoMont, *BdI* 305.16 (n. 577); PAlv, *BdI* 323.11 (n. 853).

¹⁹⁹ Pist, *BdI* 372.3 (n. 586).

2.1.5. *Il ms. a e a'*

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814;

Modena Biblioteca Estense Universitaria, Càmpori γ.N.8.4: 11, 12, 13;

1589, Italia.

CANZONIERE OCCITANO *a + a'*, copia parziale del «Canzoniere di Bernart Amoros»²⁰⁰.

Cartaceo; *a*, prima risma²⁰¹: I-III, 1¹⁸, 2¹⁶, 3²⁴, 4¹⁴, 5¹⁶; seconda risma: 6-16⁴; *a'*, I-III, primo pezzo: 1-8⁴, 9⁴⁽⁺¹⁾, 10-15⁴; secondo pezzo: 16², 17⁶, 18², 19⁶, 20², 21⁶, 22², 23⁶, 24², 25⁶; terzo pezzo: 26², 27⁶, 28², 29⁶, 30², 31⁶, 32³, 33⁶, 34² (tre carte irrelate); quarto pezzo: 35-48⁴, 49⁶; 210 x 150; stessa *mise en page*: un'unica colonna che occupa l'intero specchio di scrittura; assenza di rigatura. Un unico copista: Jacques Teissier (cfr. *infra*, formula di sottoscrizione); scrittura corsiva cinquecentesca. Il ms. non presenta nessuna decorazione, si tratta di una copia di servizio del florilegio occitano di Bernart Amoros²⁰².

Al foglio di guardia di *a'*: *Jacques Teissier de Tarascon. sieur. | de Lansac. moitié frances et moitié | provensal pour achever la rime | et serviteur du seignior Piero del Nero | en l'annee mil cina cens huitante neuf | ou Jacheptis un beu <...> neuf pour rimer tousiours*²⁰³.

Il manufatto fu esemplato negli anni 1588-89 da Jacques Teissier de Tarascona per ordine di Piero Simon del Nero, committente (nonché correttore) del manufatto²⁰⁴. Le notizie trascritte nella prima pagine del codice, risalenti all'antica formula di sottoscrizione²⁰⁵, consentono di conoscere con esattezza l'antigrafo dal quale si trae copia parziale: il canzoniere trecentesco compilato dal monaco e trovatore alvergnate Bertran Amoros, custodito allora nella biblioteca di Leone Strozzi e poi andato perso. La silloge originale compilata da Teissier fu posteriormente smembrata e divisa in due parti – senza che se ne conosca il motivo – una conservata alla Biblioteca Riccardiana (ms. *a*, pp. 1-250) e l'altra custodita alla Biblioteca Estense Universitaria (ms. *a'*, pp. 251-616)

Bibl.: VANDINI 1886, § 494; BERTONI 1899; BERTONI 1911*a*, 1911*b*; JEANROY 1916, pp. 20-21; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXV; BRUNEL 1935, p. 92, § 315; ZUFFEREY 1987, pp. 79-86 (per le questioni linguistiche); AVALLE 1993, spec. pp. 104-105; PADEN 2010, pp. 59-143 (per Bernart Amoros).

²⁰⁰ Circa 110 testi del manoscritto di BnAmor non furono trascritti «in quanto già presenti nei codici del Gaddi e dell'Adriani a disposizione di Piero Simon del Nero. Questi fece comunque realizzare una Tavola avulsa (oggi conservata nel codice miscelaneo Palatino 1198 della Biblioteca nazionale di Firenze) [...], preziosa per la ricostruzione del modello perduto», cfr. PULSONI 2001, pp. 93-94; per la Tavola, cfr. DEBENEDETTI 1995, n. XXVII dell'*Appendice*, pp. 323-326.

²⁰¹ Ci avvaliamo dell'analisi fascicolare elaborata da LACHIN 2004, pp. 46-49.

²⁰² Si era ritenuto che la silloge potesse essere l'antigrafo dal quale Petrarca avrebbe attinto la citazione di ArnDan; ipotesi smentita da BERTONI 1915, p. 195, che data l'arrivo del manufatto in Italia non prima del XIV secolo. Si è ipotizzato un rapporto del «Canzoniere di Bernart Amoros» con ambienti catalani, cfr. ASPERTI 1985, p. 99.

²⁰³ Le ultime righe presentano alcune cancellature che rendono difficile la trascrizione, infatti l'ultima parola risulta del tutto incomprensibile, seguiamo qui la proposta di BERTONI 1899, p. 120.

²⁰⁴ Per la biografia sull'erudito cinquecentesco cfr. DEBENEDETTI 1995, pp. 55-56, § 16; pp. 108, § 9; cap. IX, pp. 273-275, §§ 1-4.

²⁰⁵ La formula di sottoscrizione di BnAmor è stata studiata da FAVATI 1961, p. 4; ZUFFEREY 1987, pp. 80-84; BORGHI CEDRINI – MELIGA 2014, pp. 1127-1139.

Nonostante la perdita irreparabile del manufatto originale, la trascrizione cinquecentesca eseguita da Jacques Teissier ci consente di arrivare in modo alquanto fededegno al canzoniere di Bertran Amoros: come sottolineava Giulio Bertoni, «Jacques de Tarascon, che si confessava bizzarramente “moité frances et moité provensal”, [...] eseguì una copia assai infelice, ma, per fortuna, a malgrado dei moltissimi errori, assai fedele, cercando di riprodurre alla meglio le lettere del modello laddove non riusciva a comprenderlo»²⁰⁶. Difatti, la trascrizione di Teissier consente ad Avalle ricavare alcune *briciole* risalenti a tradizioni indipendenti, oltre alle due grandi costellazioni da lui proposte (ossia, ε e y)²⁰⁷. Dopo la presenza massiccia riscontrata nei primi codici studiati, le canzoni mariane diventano man mano testi più rari e meno numerosi: nelle silloge qui studiate ($a + a'$)²⁰⁸ ricaviamo solamente quattro liriche alla Vergine. La prima canzone si rileva all'interno del *corpus* di Aimeric de Belenoi, esemplato nella partizione conservata nella Riccardina (a , pp. 233-237, fasc. XII - XIV), in cui figura la canzone *Domna, flor* (*BdT* 9.9), uno dei molti *unica* tramandato nella silloge²⁰⁹. Le altre tre liriche di interesse invece sono vergate nella parte preservata a Modena e fanno parte della raccolta di testi di Lanfranc Cigala (a' , pp. 382-402, fasc. XVII - XIX), si tratta delle canzoni *Oi maire filla de Dieu* (*BdT* 282.17), *En chantar d'aquest segle fals* (*BdT* 282.2) e *Glorioza sainta Maria* (*BdT* 282.10)²¹⁰. Per quel che riguarda i testi di argomento sacro (3 componimenti), di cui la silloge non si rileva particolarmente proficua, riscontriamo *Deus vera vida verais* di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323.16), la canzone *Pensius de cor e marritz* di Lanfranc Cigala (*BdT* 282.18) e, infine, la lirica *Qui finamen sap consirar* (*BdT* 124.15) di Daude de Pradas.

TAVOLA 2.8. (mss. $a + a'$)

FASC.	PAG.	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	<i>BdT</i>
<i>A</i>					
IV	129-131	137	En Peire d'Alvergne	Dieus vera vide verais	323.16
XIV	236-237	253	N'Aimeric de Bel Enoi	Domna flor	9.9
<i>a'</i>					
XVII - XVIII	388-389	134	Lafranc Cigala.	Ai maire filia de Dieu	282.17
XVIII	389-390	135	Lafranc Cigala.	En chantar daquest segle fals	282.2
XVIII	390-391	136	Lafranc Cigala.	Glorioza sancta maria	282.10
XIX	400-401	147	Lafranc Cigala	Pensius de cor e marritz	282.18
XXXI	493-494	245	Daude de Pradas.	Qui finamen sap consirar	124.15

²⁰⁶ BERTONI 1911a, p. XXII.

²⁰⁷ Cfr. AVALLE 1993, pp. 104-105; opinione condivisa anche da PERUGI 1978, II: p. 691.

²⁰⁸ Nel nostro studio abbiamo preferito analizzare i due codici sotto un unico punto, le motivazioni che ci hanno spinto a tale procedura sono state le stesse che hanno guidato ZUFFEREY 1987, p. 80.

²⁰⁹ Per la tradizione ms. di AimBel, cfr. POLI 1997, pp. 17-20.

²¹⁰ Rispettivamente nn. 134-136.

Un primo controllo delle seriazioni dei *corpora* autoriali consente di rilevare interessanti posizioni di confine non solo per una delle liriche mariane studiate, ma anche per la totalità dei testi presenti nella Tavola 2.8. Partiamo con la nostra analisi dai testi mariani, per poi allargare la disamina agli altri testi religiosi. Solamente una delle quattro liriche alla Vergine viene inserita in posizione liminare: la canzone *Domna, flor* di Aimeric de Belenoi (*BdT* 9.9), messa a suggello della raccolta di questo trovatore. Per quello che riguarda invece il *corpus* relativo a Lanfranc Cigala le tre canzoni mariane si riscontrano – come il resto dei testi della raccolta (il testo sacro *BdT* 282.18) – nell’esatta posizione che occupavano nei ms. *I* e *K*²¹¹: tale spazio interno, per il quale abbiamo ipotizzato già specifici criteri di ordinamento in base al genere lirico dei testi esemplati, non sembra essere particolarmente pregnante alla luce dei dati oggi a disposizione. Oltre ai testi del trovatore genovese però, la presenza di liriche religiose alla fine delle distinte unità autoriali risulta costante. Il resto delle liriche della Tavola appena presentata sembra rivestire un importante ruolo demarcativo: si tratta delle canzoni religiose di Peire d’Alvernhe (323.16) e di Daude de Pradas (124.15)²¹². Sebbene risulti troppo azzardato, visti i pochi testi a disposizione, avanzare ipotesi specifiche sulle possibili dinamiche compilative, la raccolta di ulteriori dati ci consente almeno di realizzare un tentativo. L’indagine elaborata sulla totalità dei *corpora* autoriali ci permette di evidenziare la ricorrenza in posizione terminale di altri generi lirici molto specifiche, come il *planh* e la canzone di crociata; due tipologie inseribili – *lato sensu* – all’interno della materia sacra e che frequentemente – persino in altri codici della tradizione – compaiono a suggello delle raccolte: due modalità su cui vorremmo soffermarci con alcune esemplificazioni, come il *planh* *Si com cel qu’es tan greujatz* di Folquet de Marselha (*BdT* 155.20)²¹³ o la canzone di crociata *Conseil don a l’emperador* di Raimabut de Vaqueiras (*BdT* 392.9a)²¹⁴.

Alla luce di questi dati, l’esistenza di effettivi criteri ordinativi nella disposizione delle liriche comincia a palesarsi con più robustezza: la lirica conclusiva sembra rivestire un importante ruolo demarcativo nella vicenda lirico-esistenziale dei trovatori antologizzati. Ed è proprio

²¹¹ Per corrispondenza totale della disposizione delle liriche AVALLE 1993, p. 86, ipotizza che una delle fonti del canzoniere di BnAmor sia «un prodotto di e portato in Francia (e più precisamente nel Linguadocca [...]) verso la fine del XIII secolo»; che avrebbe lasciato tracce nei codici *E*, *J* ed *e*, cfr. *ibid.* Ciò nonostante, il canzoniere di BnAmor presenta un cospicuo numero di frammenti e di *unica* risalenti a tradizioni «molto più ricche di quelle di cui abbiamo notizia», cfr. AVALLE 1993, pp. 103-104. Un collegamento era già stato ipotizzato anche da BERTONI 1911a, p. XIV.

²¹² Rispettivamente *a*, n. 137 (pp. 129-131); *a'*, n. 245 (pp. 493-494).

²¹³ Cfr. ms. *a*, n. 99 (pp. 113-14).

²¹⁴ Cfr. ms. *a'*, n. 86 (pp. 390-91) oltre ai due casi già rilevati riportiamo in nota il resto dei casi liminari individuati, tre *planhs*: PBreRN, *Ab marrimenz angouissos et ab plor* (*BdT* 330.1a), *a'*, n. 4, (pp. 255-256); Cercam, *Lo plaing comenz iradament* (*BdT* 112.2a), *a'*, n. 115, (pp. 369-70); BnBor, *Si tuit li dol e lb plor e lb marriment* (*BdT* 80.41), *a'*, n. 170, (pp. 425-26), la lirica però qui è attribuita a RicBerb. Una can.cro.: GauFai, *Del gran golfe de mar* (*BdT* 167.19), *a*, n. 171, (p. 166).

su tale linea d'indagine su cui vorremmo aggiungere due ulteriori esempi. Sempre in un'ultima posizione risultano la lirica *Amors, pres sui de la bera* (BdT 364.3) di Peire Vidal, una vera «chanson de congé» nei confronti della donna amata²¹⁵, e *Aujatz la derreira chanso* (BdT 240.5) di Guiraud lo Ros, la cui valenza conclusiva – pur rispondendo a un *topos* ben determinato – risulta evidente fin dall'*incipit*²¹⁶. Questi due testi ci consentono una maggiore sicurezza nell'ipotizzare la posizione altamente connotata che alcuni dei componimenti terminali sembrano rivestire nell'assetto delle liriche dei *corpora*. Un'ipotesi che apre la porta a ulteriori questioni: la prassi compilativa qui congetturata risponde ai criteri di distribuzione messi in atto dall'antologista del manufatto (Bernart Amoros)? o proviene, vista la fedeltà con cui sono esemplate alcune delle unità autoriali, direttamente dall'antigrafo usato per la trascrizione dei testi? Questioni che dovranno essere affrontate in ulteriori ricerche.

2.1.6. *Il ms. D*

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4.

Diverse datazioni a seconda dell'unità codicologica; Italia.

CANZONIERE OCCITANO *D + D' + D^b + D^c*.

Ms. composito diviso internamente in tre sezioni:

Ia. cc. 1r-211v 1254?

CANZONIERE OCCITANO, composto di due canzonieri diversi:

Raccolta di liriche trobadoriche organizzate a seconda del genere: canzoni, sirventesi, tenzoni classificate per autori, *D* (cc. 1r-151v).

Raccolta di liriche trobadoriche organizzate a seconda del genere: canzoni, sirventesi, tenzoni classificate per autori, concordanza a partire del *Liber Alberici*, *D'* (cc. 153r-211r).

CANZONIERE FRANCESE *H* (cc. 217r-230v).

Membranaceo; cc. 230; I², II⁴, III², 1-30⁸; assenza di richiami; 340x240; *mise en page* regolare su due colonne; rigatura a colore; due mani: A (tavole, cc. 1r-91v; cc. 153r-230v) B (cc. 95r-151v); Zinelli suggerisce (osservando il modulo della scrittura) che dei 63 testi di H, gli ultimi 14 potrebbero essere di mano diversa. Alla fine di *D'* (cc. 213r-216v) il primo copista aggiunge il *Thezaur* di Peire de Corbiac e il testo anonimo *Eu amanz jur e promet a vos*. Da rilevare l'intervento di due mani posteriori (XIV sec.), si aggiungono le tre epistole *Faramon e Meliadus*. Lettere incipitarie di inizio sezioni rosse e blu, filigranate; iniziali interne rosse e blu, filigranate.

Ib. cc. 232r-260v inizio XIV sec., Veneto

Membranaceo; cc. 27; 1¹⁶, 2¹², 3¹⁶, 4¹⁰; richiami orizzontali; 340x240; *mise en page* su due colonne; rigatura a colore; una mano del XIV secolo. Presenza di note marginali. Lettere incipitarie di inizio

²¹⁵ Il testo viene tramandato in *a*, n. 124 (pp. 123-24); cfr. HOEPFFNER 1961, p. 45; anche AVALLE 1960, 13, p. 120.

²¹⁶ Cfr. ms. *a'*, n. 254, (p. 503).

sezioni rosse e blu, senza decorazioni; lettere incipitarie di inizio componimento e intere rosse e blu, stesso corpo.

Riportiamo l'elenco delle opere tramandate:

PEIRE CARDENAL, ciclo di sirventesi, *D*^b (cc. 232r-243r).

FERRARINO DA FERRARA, florilegio trobadorico *D*^c (cc. 243r-260v).

II. cc. 261r-345v XVI sec., Italia

Supplemento in carta, *d* (cc. 261r-345v).

Cartaceo; cc. 84; in-folio; assenza di richiami; 340x240; *mise en page* regolare: due colonne; rigatura a colore; una mano del XVI secolo. Assenza di note marginali. Il supplemento si contraddistingue per l'assenza di inchiostri diversi. Secondo Jeanroy, il ms. sarebbe una copia del ms. *K*.

Nel XIV secolo il codice apparteneva al maestro Pietro de Ceneda (note di possesso cc. 216v; 260v), a cui sarebbe giunto da qualche nobile famiglia veneta (come i San Bonifazio di Verona, i da Camino di Treviso o, persino, i da Romano); difatti, la presenza nella silloge del florilegio di Ferrarino da Ferrara (trovatore della casata estense, ma con stretti rapporti con Gherardo III da Camino [† 1307] e i suoi figli) aiuterebbe a contestualizzare le origini del codice nella terraferma veneta; altri studi invece (che mettono in dubbio la centralità trevigiana nella trasmissione d'oc) propongono un contesto di elaborazione ben diverso, legato a ceti borghesi, intellettuali e mercantili non solo della terraferma, ma anche dell'area lagunare²¹⁷. Alla fine del XV secolo il ms. si trova a Venezia, nella ricca biblioteca di Giovanni Malipiero e nella seconda metà del XVI si riscontra già nella biblioteca della famiglia d'Este. La prova più convincente di tale possesso si rileva nel lavoro di G. M. Barbieri *Origini della poesia rimata*: l'autore specifica che «ricorda di avere già veduto in un gran libro provenzale cinquanta canzoni con questo titolo sopra: *Istae sunt cantiones francigenae* n° L [...], il qual libro di presente si trova nella Libreria Ducale di Ferrara»²¹⁸. Bertoni ipotizza che alla morte di Malipiero il codice sarebbe passato alla biblioteca di Marin Sanudo (cognato di Malipiero) e da lì sarebbe giunto a Ferrara per via di Pietro Bembo.

Bibl: MUSSAFIA 1867, pp. 339-450 e RAYNAUD 1884, I, pp. 37-39; BERTONI 1903; BERTONI 1907; JEANROY 1916 pp. 4-5, p. 23; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], pp. XII-XIII; BRUNEL 1935, pp. 91-92, § 314; AVALLE-CASSAMASSIMA 1979; MENEGHETTI 1989, pp. 853-871 (per il florilegio di Ferrarino da Ferrara); MENEGHETTI 1991, pp. 115-128 (per Uc de Sant Circ e il *Liber Alberici*); AVALLE 1992; SPETIA 1997 (per il ms. fr. *H*); LACHIN 2008, pp. XIII-CV; ZUFFEREY 2007, pp. 173-233 (per il *Liber Alberici*); ZINELLI 2010.

Tentare un riassunto sulla genesi, struttura, filiazione e cronologia del manoscritto estense risulterebbe un'impresa tanto infruttuosa quanto poco attinente per l'argomento di ricerca qui affrontato: servano come riassunto della macrostruttura composita della silloge le partizioni codicologiche rilevate nella scheda descrittiva appena presentata. Per ciò che ci interessa, limiteremo dunque la nostra esposizione a contestualizzare le poche liriche mariane

²¹⁷ Cfr. LACHIN 2008, pp. XIII-CV, spec. LXXXI, CIII.

²¹⁸ Per la citazione cfr. BERTONI 1907, pp. 242-243; anche fondamentale BERTONI 1905, p. 50.

tramandate nel codice *D* (2 testi), soffermandoci ovviamente più approfonditamente sulle sezioni del manufatto in cui esse vengono trascritte. Le due uniche canzoni da noi studiate, *Dona, dels angils rebina* (BdT 338.1) di Peire de Corbiac e *Ai, Vergena, en cui ai m'entendenzā* (BdT 344.1) di Peire Guilhem, sono vergate dalla mano A all'interno del *Liber Alberici* (sezione D^a)²¹⁹, rispettivamente nelle cc. 192r-v e 192v-193r (fasc. XXV e XXVI). Lo studio di Zufferey sulla genesi e la struttura del *Liber Alberici* ci consente ulteriori precisazioni al riguardo; secondo la sua proposta ricostruttiva il copista avrebbe intrapreso – nella trascrizione da lui allestita – un percorso sinuoso in grado di cancellare la linearità riscontrata nel suo antigrafo. Zufferey ipotizza una successione di *corpora* autoriali (ordinati a seconda del genere) assemblati in D^a a seconda della presenza o dell'assenza nella sezione precedente, *D*: in prima istanza si sarebbero aggiunti i testi relativi ai trovatori già presenti in *D* (canzoni, sirventesi, tenzoni «complémentaires»), in seconda istanza invece un insieme di testi «supplémentaire», relativa ad autori assenti in *D* (tutti e due risalenti in D^{a1}), e infine un terzo *corpus* di liriche, catalogate come «allogènes», tramandate nella sezione D^{a2} del *Liber Alberici*²²⁰. All'interno di questo collage di liriche e di *corpora*, che avrebbe conferito al *Liber Alberici* (D^a) un'apparenza confusa e disordinata, le liriche mariane oggetto di studio si inseriscono all'interno di una specifica sezione: quella delle «chansos supplémentaires» (cc. 185r-193v, fasc. XXV - XXVI). All'interno di questa partizione, contenente 15 *corpora* autoriali e 65 canzoni (trovatori tutti assenti in *D*), le liriche mariane occupano una posizione bassa, quasi terminale, come nel caso di Peire Guilhem (cc. 192v-193r)²²¹. Risulta inoltre interessante l'appunto di Zufferey, secondo il quale nella partizione «on peut souligner l'inspiration religieuse de certaines compositions: l'adieu au monde de Guillem de Poitiers (n° 687) cōtoie deux chansons à la Vierge (n°s 694 et 696)»²²². Ma oltre ai componimenti riportati dallo studioso, siamo in grado di elencare un cospicuo manipolo di testi di argomento religioso, dottrinario o morale presenti in questa minuta partizione, inseriti nella Tavola 2.9 (cfr. *infra*): come la canzone di Aimeric de Belenoi, *Can mi perpens ni m'arbire* (BdT 9.19)²²³, una vera *confessio peccatorum* di

²¹⁹ Per l'alternarsi dei copisti nella silloge, cfr. AVALLE-CASSAMASSIMA 1979, pp. 19-20. Sul *Liber Alberici*, oltre allo studio di ZUFFEREY 2007, cfr. PIROT 1972, pp. 80-95; MENEGHETTI 1991, pp. 115-128; LAZZERINI 2001, pp. 156-157 e LACHIN 2008, spec. pp. LXXVII-LXXIX.

²²⁰ ZUFFEREY 2007, pp. 179-181, considera il *Liber Alberici* come il risultato della fusione di due canzonieri giustapposti: D^{a1} , risalente a una fonte ϵ_{n+1} con integrazioni di θ , e D^{a2} , proveniente da una fonte β . L'enucleazione risulta essenziale per comprendere l'ipotesi di assemblamento appena presentata, che avrebbe lasciato traccia – a causa dell'accurata selezione di materiale da parte dal copista A – nella stesura dell'attuale D^a : mentre le canzoni e i sirventesi «complémentaires» e «supplémentaires» risalgono a D^{a1} , le liriche identificate come «allogènes», provengono da D^{a2} , cfr. ZUFFEREY 2007, pp. 184-190, in particolare il *Tableau II* a p. 185. Ipotesi contestata con forza da ZINELLI 2010, pp. 82-130, in part. 114-123.

²²¹ Le tre liriche BdT 344.1, 344.4 e 344.3 occupano rispettivamente i nn. 696-698.

²²² Cfr. ZUFFEREY 2007, pp. 208-209.

²²³ Lirica n. 690 (c. 191v).

pentimento²²⁴; servano come esempi più eclatanti di quanto detto l'insieme dei *vers* attribuiti a Marcabru²²⁵ e la canzone allegorica sul «menor tertz d'amor» di Guiraut de Calanson (*BdT* 243.2)²²⁶.

Infine, non vorremmo chiudere la sezione senza elencare altri quattro componimenti di tematica religiosa presente nella silloge. Si tratta della canzone di Daude de Pradas, *Qui finamen sap consirar*, *BdT* 124.15 (n. 203), componimento conclusivo della raccolta di 12 testi relativa a questo trovatore, vergata nella sezione *D* (fasc. VIII, cc. 56v-58v)²²⁷, e la canzone religiosa *Deus, vera vida, verais* di Peire d'Alvernhe, *BdT* 232.16 (n. 527), lirica esordiale della sezione di «chansons complémentaires» di *D⁴* (fasc. XXI, c. 153r)²²⁸. Per evidenti motivi linguistici, non inseriamo le due *chansons pieuses* allestite nel ms.: ciò nonostante, non è scontato evidenziare come entrambe le liriche di argomento sacro si riscontrano in posizione terminale: si tratta di due liriche anonime, *Douce dame de paradis*, R. 1580 (n. 62) e *Bien emploie son cuer et son corage*, R. 23 (n. 63)²²⁹, entrambe trascritte a c. 230v (fasc. XXX).

TAVOLA 2.9. (MS. *D*)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdT</i>
<i>D</i>					
VIII	58r-v	203	Deode pradas	Qui finamen sap co(n)ssirar	124.15
<i>D⁴</i>					
XXI	153r	527	Peire dalv(er)gne	Dieus vera vida verais	323.16
XXV	191v	690	Willems en aimeries	Can mi p(er)pens · ni marbire	9.19
XXV ²³⁰	192r-192v	694	Pere de corbiac	Dompna dels angels reina	338.1
XXV-XXVI	192v-193r	696	Peire willems	Ai vergena en cui mentende(n)za	344.1

²²⁴ Nella rubrica corredata alla lirica si riporta «Willems en aimeries» (c. 191v): il problema attributivo però trascende il manufatto per arrivare a tempi moderni: la lirica, oltre a essere attribuita ad AimBel nel ms. *E*, è stata altresì assegnata a BtBorn, su tale questione cfr. POLI 1997, pp. 389-392. Risulta rivelante che in *E*, la lirica ricopra la posizione terminale all'interno del *corpus* attribuito al trovatore, cfr. MENICETTI 2015, p. 511.

²²⁵ Si tratta dei seguenti testi, alcuni dei quali con erronea attribuzione (in ordine di presenza): *BdT* 293.31, 34.3, 293.18, 293.23, 293.37, rispettivamente nn. 678-682.

²²⁶ N. 689; il testo di GrCal dedicato a trattare sull'amore carnale (una delle tre forme di amore espresse nella poesia, amore divino: «sobriers», v. 50; amore ai parenti: «segon tertz», v. 49 e amore carnale: «menor tertz d'amor», v. 4) fu ripreso in periodo tardo da GrRiq, il quale ne allestì una «exposition» (*BdT* 248.VI). Oltre ai testi già indicati riportiamo in nota l'insieme di componimenti di impostazione dottrina o moralista della sezione: il *vers* di Caden, *BdT* 112.3a (n. 665), c. 186r; le due can. di GlTor *BdT* 234.4 e 234.6 (rispettivamente, nn. 671 e 673), cc. 187r-188r; il *vers.a.* di ArnTint (atr. a PVal), *BdT* 34.2 (n. 683), cc. 189v-190r e il sirv. di GlMagr, *BdT* 223.1 (n. 691), cc. 191v-192r.

²²⁷ Autore privilegiato, insieme a Peirol, del «quarto pezzo», secondo la proposta ordinativa ipotizzata da G. LACHIN 2008, pp. XXXVIII-XXXIX.

²²⁸ Cfr. LACHIN 2008, pp. LXXXI-LXXXIII; ZUFFEREY 2007, pp. 191-192.

²²⁹ Solo l'ultimo testo fa parte dell'antologia di *chansons pieuses* assemblata da JÄRNSTRÖM 1910, pp. 119-121.

²³⁰ Per le notizie fascicolari, cfr. LACHIN: «Il quaderno .xxv. è rimasto integro. Nel precedente il f. 184, staccato, è stato montato sul bifolio 178 – 183; nel fasc. .xxvj. il f. 193, anch'esso irrelato, è stato montato sul bifolio 194 – 199» LACHIN 1995, pp. 302 e 304, nota 7.

A questo punto resta solo da osservare la disposizione delle liriche nei *corpora* selezionati al fin di rintracciare possibili dinamiche compilative che mettano in rilievo i testi di argomento religioso. Partiamo dunque l'esame dalla soglia iniziale, uno spazio demarcativo di primo livello che investe alcune delle unità autoriali contenute nella tavola. Tale risulta il caso di Peire Guilhem, il cui *corpus* di tre testi presenta in sede di apertura la canzone mariana *Ai, Vergena, en cui ai m'entendenzà* (BdT 344.1), alla quale seguono due sirventesi di tematica diversa (BdT 344.4 e 344.3). Altresì emblematico risulta il ruolo esordiale rivestito da *Dieus, vera vida, verais* di Peire d'Alvernhe (BdT 323.16), che apre la seconda delle raccolte tramandate nel manufatto, il *Liber Alberici* (*D'*); la canzone religiosa si rileva però isolata: la sua posizione irrelata risponderebbe – secondo Zufferey – alla volontà dell'antologista di complementare il *corpus* dell'alvergnate con l'unico componimento che, nel manipolo di testi che ha a disposizione, risulta assente nella raccolta precedente (*D*)²³¹. Veniamo ora alla disamina della parte conclusiva, per la quale non siamo in grado di formulare ipotesi troppo stringenti, sebbene i pochi dati a disposizione sembrino accennare qualche indizio di rilevanza per le canzoni studiate. In posizione liminare rileviamo solamente la canzone religiosa *Qui finamen sap cossirar* di Daude de Pradas (BdT 124.15), inserita a suggello del *corpus* tramandato in *D*, e le due *chansons pieuses* allestite alla fine della quarantina di *cantiones francigene* che *H* tramanda, *Douce dame de paradis* (R.S. 1580) e *Ben emploie son cuer et son coraje* (R.S. 23). Nonostante il nostro studio riguardi esclusivamente l'orizzonte occitano, le due liriche mariane in lingua d'*oïl* ci consentono di formulare qualche ipotesi, seppur labile, sulla prassi compilativa eseguita dall'antologista/-i. La posizione liminare delle due *chansons pieuses* è più che evidente, ma ancora più rilevante risulta il confronto fra le due coppie di canzoni mariane – d'*oc* e d'*oïl* – tramandate nella silloge. Ugualmente terminali si rivelano infatti le due canzoni mariane trobadoriche, vergate a suggello della sezione *D'* di Zufferey: entrambi i *corpora* – fra cui si intromette un unico *corpus* monotestimoniale²³² – si verificano nella parte bassa dell'elenco di trovatori che compongono l'insieme di «chansons supplémentaires», in terzultima posizione, quello di Peire de Corbiac, e in ultimo luogo, quello di Peire Guilhem²³³. I dati qui raccolti non ci consentono di azzardare ipotesi solide, ma il confronto con il resto delle seriazioni invece permette di evidenziare come, ancora una volta, le liriche mariane rivestano un ruolo conclusivo nel programma antologico allestito in alcuni manufatti.

²³¹ Cfr. ZUFFEREY 2007, p. 191.

²³² Si tratta della canzone *Lo jorn q'ie·us vi dompna, primieramen* (BdT 213.6), qui attribuita a «Peire del Puio», n. 695 (c. 192v), ma che in realtà appartiene al *corpus* di GICapest, cfr. COTS 1985-1986, pp. 291-297.

²³³ Sebbene tale partizione risulti liminare all'interno di *D'*, viene seguita da altre 17 canzoni, definite da ZUFFEREY 2007, pp. 218-230 come «allogènes» (nn. 701-718), che concludono la sezione dedicata a tramandare le canzoni.

2.1.7. *Il ms. Sg*

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146;

1350-1375, Lleida²³⁴.

CANZONIERE PROVENZALE *Sg*, acefalo e mutilo.

Membranaceo; 128 cc.; 1¹⁰⁻², 2-9¹⁰, 10⁸, 11¹⁰⁻¹, 12¹⁰, 13¹⁰⁻², 14¹⁰⁻⁵;²³⁵ richiami orizzontali²³⁶, inoltre alcuni fascicoli presentano una segnatura alfanumerica nel *recto* del bifoglio²³⁷; 315 x 232; *mise en page* regolare, scrittura a tutta pagina, tranne per le sezioni dedicate all'*Epistola Epica* di Raimbaut de Vaqueiras (cc. 38r-40v) e al frammento di *Roman de Troie* (cc. 125r-126v); rigatura a colore. Un unico copista²³⁸; *littera textualis*. Il codice presenta un lussuoso e imponente programma decorativo, rimasto inconcluso: le iniziali di sezione, in cui era previsto l'inserimento di grandi miniature, non sono state mai realizzate; le iniziali di componimento, istoriate e filigranate (eseguite fino alla c. 38v); segni paragrafali in rosso e blu alternati; inoltre l'inizio del verso viene evidenziato, oltre che dal punto metrico, dalle note rosse inserite nelle iniziali²³⁹.

L'anno 1876 Manuel Milà i Fontanals dava notizia nella *Revue des langues romanes* di un importante manoscritto provenzale conservato nella biblioteca del professore Pablo Gil y Gil [† 1905] a Zaragoza. Dopo la morte del proprietario, la silloge fu acquistata da un gruppo di accademici dell'Institut d'Estudis Catalans e depositata nella Biblioteca de Catalunya (1910), in cui viene tuttora custodita.

Bibl.²⁴⁰: MILÀ I FONTANALS 1876, pp. 225-232; PAGÈS 1890; MASSÓ TORRENTS 1907, pp. 420-421, pp. 434-435; JEANROY 1916, pp. 14-15; MASSÓ TORRENTS 1920-22, pp. 287-312; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], pp. XXI-XXII; BRUNEL 1935, p. 12, § 36; UGOLINI 1936, pp. 513-683; ZUFFEREY 1981, pp. XXIII-XXIX; ASPERTI 1985, pp. 71-74; ZUFFEREY 1987, pp. 248-274; AVALLE 1993, pp. 104-105; PULSONI 2001, pp. 83-84; ASPERTI 2002, p. 535; VENTURA 2006; CABRÉ-SADURNÍ 2010²⁴¹.

L'inserimento di *Sg* in questo punto della *recensio* richiede una serie di precisazioni che sarà necessario affrontare con cautela. Cronologicamente tardo per appartenere alla grande stagione dei canzonieri antologici, il manufatto si inserisce a pieno titolo nello spartiacque che unisce la tradizione trobadorica antica con il nuovo filone occitano fiorito nelle due

²³⁴ CABRÉ-MARTÍ 2010, pp. 110-134, per altre proposte di datazione, cfr. p. 93, nota 4.

²³⁵ La fascicolazione della silloge presenta importanti problemi interpretativi, non solo per la presenza di un quaternione (fasc. X) inframezzato tra quinioni (irregolarità deliberata, secondo alcuni studiosi, cfr. VENTURA 2006, p. 29), ma anche per le diverse possibilità di ricostruzione dei fasc. XIII-XIV, soggetti a diverse ipotesi ricostruttive che spaziano dall'errore di piegatura proposto per ZUFFEREY 1981, pp. XXVI-XXVII, alla perdita del bifoglio esterno, cfr. CABRÉ-MARTÍ 2010, pp. 105-110.

²³⁶ I richiami sono assenti nei fasc. III, X, XII, XIV, in alcuni casi l'assenza è dovuta alla perdita del bifoglio finale (fasc. XII-XIV), in altri casi invece sembra rispondere a specifici criteri editoriali, come in III, privo di tutti gli elementi paratestuali (c. 28v), o il .x. in cui si conclude la parte dell'antologia dedicata agli autori di epoca classica; su tali aspetti, cfr. VENTURA 2006, pp. 28-32; CABRÉ-MARTÍ 2010, pp. 106.

²³⁷ Cfr. VENTURA 2006, pp. 32-34.

²³⁸ Nella c. 127r una seconda mano aggiunse nel XV s. l'ultimo componimento del manufatto assegnato a Bernart del Falgar, cfr. VENTURA 2006, pp. 36-37.

²³⁹ Per la questione decorativa, cfr. VENTURA 2006, pp. 38-43; CABRÉ-SADURNÍ 2010, pp. 110-119.

²⁴⁰ Riportiamo in nota la bibliografia anteriore al XX s.:

²⁴¹ Oltre la bibliografia qui indicata cfr. *Cançoners DB* (database curato da CABRÉ e SADURNÍ).

grandi capitali dei *Jocs Florals*, Tolosa e Barcellona²⁴². La prova più eclatante di questa posizione di confine risulta ben evidente non solo per la datazione del manufatto, ma anche per i materiali antologizzati nelle tre sezioni in cui la silloge si divide: la prima dedicata a Cerverí de Girona (cc. 1r-34v), la seconda che comprende una raccolta di trovatori di epoca classica (cc. 35r-96v)²⁴³, e la terza consacrata ai trovatori tolosani e catalani del XIV secolo, radunati attorno al *Consistori del Gay Saber* di Tolosa²⁴⁴. Infine, l'ultimo elemento che conferisce alla silloge il suo carattere di *unicum* è il suo formato: oltre alle dimensioni leggermente maggiori, il codice si contraddistingue per un raffinato e lussuoso allestimento. L'aurea di mistero che avvolgeva i suoi primi possessori, di cui nulla si sa con certezza, sembra avere trovato risposta nelle ipotesi formulate da Miriam Cabré e da Sadurní Martí: secondo gli studiosi, il programma iconografico e decorativo presenta interessanti somiglianze con alcuni codici esemplati nello *scriptorium* episcopale di Lleida. Ma Cabré e Martí vanno oltre all'*atelier* di elaborazione e avanzano interessanti ipotesi sulla committenza, per cui la mirata e particolare selezione di testi tramandati consente di attribuire al conte Pere II d'Urgell [† 1408] l'incarico di un così sfarzoso manufatto²⁴⁵. L'ibridazione dei materiali antologizzati (trovatori «anciennes» e poeti «epigons») non consente di ricondurre la silloge all'interno di una delle due grandi unità materiali della tradizione manoscritta formulate da Istvan Frank²⁴⁶; un aspetto che, sebbene abbia suscitato problemi metodologici di inquadramento, crediamo ci avverta del modo più corretto di giudicare la tradizione letteraria occitana, poiché il canzoniere *Œg*, non sembra evidenziare «l'existència de tradicions diferenciades», ma bensì di «dues etapes d'una mateixa tradició ininterrompuda»²⁴⁷.

La collocazione della silloge in questo punto dello studio dunque risponde a criteri testuali. Le due canzoni mariane inserite nel *corpus* sono di Cerverí de Girona, trovatore che, sebbene tardo, risulta ancora riconducibile alla tappa indentificata convenzionalmente come classica. Tralasciando al momento i criteri ideologici che si celano nell'accurata *ordinatio* e *compilatio* della silloge, ci limiteremo a menzionare le canzoni selezionate: *Reys castelas, tota res mor e fina*

²⁴² «Il canzoniere catalano è frutto del movimento di rinascita trobadorica che si sviluppa con forza nella seconda metà del XIV secolo intorno alla corte di Barcellona» in VENTURA 2006, p. 47; un processo che finirà con lo stabilimento di un secondo *Consistori* nella capitale catalana, cfr. TAVANI 1989, pp. 297-324.

²⁴³ Si tratta di autori come RmVaq (cc. 35r-44r), BtBorn (cc. 45r-v) GrBorn (cc. 46r-81r), ArnDan (cc. 82v-85v), GlSt-Did (cc. 86r-89v), BnVent (cc. 89v-90v), PoChap (cc. 91v-95r); JfrRud (cc. 96r-v).

²⁴⁴ In questa sede adottiamo la proposta interpretativa formulata da ASPERTI 1985, pp. 71-74, lo studioso segue la tripartizione proposta da MILÀ 1876 e UGOLINI 1933-36. Secondo ZUFFEREY 1981, pp. XXIV-XXV, invece, la silloge presenta una disposizione bipartita: una prima parte (cc. 1r-96v) e una seconda sezione (cc. 97r-128v).

²⁴⁵ Cfr. CABRÉ-MARTÍ 2010, pp. 92-134.

²⁴⁶ Cfr. FRANK 1966, p. XVII, § 6.

²⁴⁷ CABRÉ-MARTÍ 2007, p. 176.

(BdT 434a.54) e *Axi con cel c'anan erra la via* (BdT 434a.8)²⁴⁸. Già prima abbiamo avuto occasione di trattare alcune delle questioni che soggiacciono all'inclusione delle liriche nel *corpus*, come il fatto di conferire un valore autoriale alle rubriche che accompagnano le liriche, accettando come plausibili le ipotesi formulate da Martí de Riquer e di Míriam Cabré riguardo all'antigrafo impiegato per l'assemblamento di *Sg*, risalente molto probabilmente al canzoniere dello stesso trovatore²⁴⁹. Difatti, uno degli elementi paratestuali, quale «canço de madona S(an)ta Maria» (corredato a BdT 434a.54), è risultato fondamentale per la finale inclusione di tale lirica nel *corpus* da noi elaborato.

Oltre alle due liriche di argomento mariano, la Tavola 2.10 raggruppa l'insieme dei testi sacri, che comprende sia i componimenti che fanno parte dall'elenco di testi rigettati, sia alcune *pièces* ritenute come religiose nell'elenco allestito da Simone Ventura (un totale di 9 testi), alcune delle quali non rientrano nell'elenco da noi allestito²⁵⁰: servano da esempi emblematici i casi di *Peccatz mortals me par qu'es de sen pars* (BdT 434a.54), *Totz homs deu far aquo que l'veyll sers fa* (BdT 434.15) o *De Deu no's deu nuyll hom maraveyllar* (BdT 434a.15)²⁵¹. In altre occasioni invece si tratta di testi noti ma scartati, com'è l'esempio del *planh* composto da Cerverí de Girona alla morte di Jaume I, *el Conqueridor*, la cui invocazione finale rivolta alla Vergine ha indotto alcuni studiosi a considerare il componimento come una canzone mariana²⁵². Infine, non vorremmo chiudere il presente punto senza porci una questione, ancora irrisolta. L'interesse che i trovatori tardi (XIV s.) provavano per la materia sacra, in particolare per canzone mariana, risulta ben noto: difatti, come vedremo più avanti, la tradizione manoscritta legata alla sfera tolosana si contraddistingue per tramandare quasi esclusivamente canzoni alla Vergine. L'aspetto più interessante invece consiste nel constatare la totale assenza di tale genere lirico fra i testi della terza sezione di *Sg*: nessuno dei 54 componimenti attribuiti a Joan de Castellnou, Ramon de Cornet, Tomas Peris, *et alii*, si caratterizza per presentare tale tematica, ritenuta da alcuni studiosi come predominante (nonché esclusiva), nel momento in cui il manufatto fu allestito²⁵³. L'accurata selezione dei testi della terza sezione, studiata da Míriam Cabré e da Sadurní Martí, ha consentito non solo di formulare ipotesi interessanti riguardo alla committenza²⁵⁴, ma anche di evidenziare un filone poetico tardo in cui il «caràcter consistorial hi és absent». Il manoscritto qui studiato costituisce una

²⁴⁸ Rispettivamente, n. 11 (c. 4v; fasc. I) e n. 31 (c. 11v; fasc. II).

²⁴⁹ Cfr. DE RIQUER 1956, II, pp. 339-346; CABRE 2011, pp. 354-357; EAD. 2001, pp.283-299.

²⁵⁰ Cfr. App. I, Tav. 1.15., p. 331; l'esclusione è dovuta all'assenza di questi testi nei contributi studiati nello *Status quaestionis*.

²⁵¹ Esse verranno indicate tramite un asterisco (*) nella prima cella (quella relativa al fascicolo).

²⁵² Si tratta di LOWINSKY 1898, p. 200.

²⁵³ Cfr. CABRÉ-MARTÍ-NAVÀS 2009, pp. 349-376

²⁵⁴ Cfr. CABRÉ-MARTÍ 2010, pp. 119-133.

prova evidente di quanto detto: nessuna delle liriche tarde in esso tramandate è assimilabile al filone delle canzoni mariane, fatto che dimostra la totale necessità di eseguire ulteriori indagini sulla poesia trobadorica del Trecento, che consentano di ridimensionare il ruolo del *Consistori de Tolosa* nell'intera produzione del periodo e che vadano a confutare quelle «acquisizioni storiografiche che sono divenute veri e propri luoghi comuni»²⁵⁵.

TAVOLA 2.10 (ms. *Sg*²⁵⁶)

FASC.	CART.	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdT
I	3v	9	Lo vers dels .v. sens naturals	Peccatz mortals me par q(u'e)s de son pars	434a.45
I	4v	11	Canço de madona Sa(nt)a Maria	Reys castelas tota res mor e fina	434a.54
I	6v	18	Lo vers del serv	Totz homs deu far a q(ue) q(ue)·l veyll sers fa	434.15
I	7r	19	Lo vers de Deu	Un bo vers agra obs a fare nans	434a.77
II	11v	31	Alba.	Axi con cel c'anan erra la via	434a.8
II	18r-v	52	Lo vers de la hostia	De Deu nos deu nuyll hom maraveyllar	434a.15
III	19r	54	-	[A]xi com cel q(ui) ditz q(ue)·l vis es fortz	434a.9
IV	31v-32r	91	Lo plant del Rey en Jahme	Si p(er) tristor	434a.62
VIII	75v-76r	191	Guiraut de Borneill	[]ois sia comensamens	242.41
VIII	76v	192	-	[A]b l'onor Dieu torn en mon chan	242.6
IX	80r-v	200	Guiraut de Borneill	[R]eys glorios verais lums e clartatz	242.64

Le dinamiche compilative del manoscritto *Sg* sono state studiate con attenzione da Simone Ventura, che ha rilevato come – diversamente da quello che abbiamo osservato per altri sillogi – il manufatto qui studiato tenda a inserire in «chiusura di sezione d'autore i testi dalla scarna tradizione manoscritta»²⁵⁷. I criteri di ordinamenti rilevati da Ventura, risultano perfettamente visibili nel *corpus* di Guiraut de Bornelh²⁵⁸: tra gli ultimi cinque testi della raccolta (nn. 199-203), tre presentano importanti problemi attributivi, come la canzone di Guilhem Augier Novella *Quan vei lo dos temps venir* (BdT 205.4b)²⁵⁹, o le due liriche di Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106.14) e *Plus que la naus q'es en la mar prionda* (BdT 106.18a)²⁶⁰ n. 202; a Guiraut de Bornelh aspettano invece l'alba religiosa *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242.64) e *No·s pot sofrir ma lenga qu'ilh no dia* (BdT 242.52a)²⁶¹. Risulta interessante evidenziare

²⁵⁵ LACHIN 2008, p. XIII.

²⁵⁶ I dati contenuti nella Tavola 2.6. sono stati contrastati con quelli elaborati da VENTURA 2006, pp. 93-121.

²⁵⁷ VENTURA 2006, p. 75.

²⁵⁸ La cui seriazione si trova in App. II., Tav. 2.45., p. 383.

²⁵⁹ N. 199 (c. 80r).

²⁶⁰ Rispettivamente n. 201, (c. 80v) e n. 202 (c. 80v).

²⁶¹ Rispettivamente n. 200, (c. 80r) e n. 203 (c. 81r-v).

come, purché apparentemente per altri motivi, l'alba religiosa di Guiraut de Bornelh occupi una posizione quasi terminale all'interno della raccolta d'autore. Inoltre, una seconda constatazione di Ventura riguarda la tendenza del compilatore a raggruppare in posizione contigua testi appartenenti allo stesso genere lirico: come la due canzoni di crociata vergate in perfetta correlazione, *Jois sia comensamens* (BdT 242.41) e *A l'onor Deu torn en mo chan* (BdT 242.6)²⁶².

Veniamo ora, una volta stabilite alcune delle premesse sulla prassi compilativa, alla raccolta di liriche di Cerveri de Girona, trovatore privilegiato non solo nella nostra disamina, ma anche nell'*ordinatio* e nella *compilatio* interna della silloge. Risulta noto, almeno in ambito italiano (sia nei codici di letteratura trobadorica, sia in quelli che tramandano la lirica italiana), l'importanza che nell'impostazione generale del 'libro di poesia' rivestono le prime sezioni d'autore, ordinate in perfetta disposizione gerarchica, che creano, nelle parole di Brugnolo, un «organismo saldamente costituito, secondo un preciso "programma" nella parte iniziale»²⁶³. Tale premessa, evidenziata in più di un'occasione, risulta qui essenziale. All'interno del percorso consequenziale di lettura che il compilatore (o committente) di *Sg* allestisce, Cerveri de Girona occupa una posizione esordiale²⁶⁴, alla pari dei grandi trovatori che aprono le raccolte antologiche delle sillogi canzonieresche (come Peire d'Alverna, Marcabru o Folquet de Marselha)²⁶⁵. Ma al di là di rilevare tale mirata scelta ideologica, intenzionata a fare divenire Cerveri de Girona vero caposcuola della tradizione lirica occitano-catalana del Trecento²⁶⁶, non resta molto da dire: la disposizione interna delle liriche non sembra rilevare criteri ordinativi che vadano a collimare con le dinamiche compilative evidenziate in precedenza, mentre la perdita delle carte iniziali ci impedisce di conoscere quali fossero i primi testi esemplati. Per quel che riguarda le due canzoni qui d'interesse invece, pur trattandosi probabilmente di un apografo del canzoniere d'autore²⁶⁷, la loro posizione mediana non sembra evidenziare alcun ruolo importante nel percorso lirico-esistenziale del trovatore. Non vorremmo però concludere l'analisi senza evidenziare come i criteri ordinativi

²⁶² Rispettivamente nn. 191-192 (cc. 76r-v); tale disposizione non è unica di *Sg*, si ritrova anche in *CD^oN²*, come sottolinea VENTURA (2006, p. 76).

²⁶³ BRUGNOLO 1989, pp. 15-19.

²⁶⁴ Il ms. tramanda 104 testi del trovatore, fra cui ben 97 in attestazione unica, cfr. VENTURA 2006, p.46.

²⁶⁵ Rispettivamente in prima posizione in *I* e *K*, in *R* e in *C*.

²⁶⁶ Cfr. ASPERTI 1985, pp. 72-73.

²⁶⁷ Come dimostra CABRÉ 2001, pp. 283-299; altri studiosi non sembrano tanto convinti di questa idea: mentre DI GIROLAMO è favorevole alla tesi di DE RIQUER 1956, pp. 339-346 e di CABRÉ 2001; ASPERTI 2006, pp. 29-72 si mostra titubante nell'accettare tale autorialità, sebbene sia concorde con DE RIQUER nell'accettare che «la testimonianza di *Sg* sia comunque autorevole e complessivamente degna di fede» ASPERTI 2006, p. 45. Per un riassunto di tale del dibattito, cfr. GRIMALDI 2008, pp. 6-7, in particolare la nota 18. L'argomento era risultato cruciale per l'accettazione di una delle canzoni inclusa nel *corpus* lirico, cfr. cap. I, p. 46.

rilevati da Simone Ventura sembrano altresì trovare riscontro nella *compilatio* del *corpus* del trovatore di Cervera. Pur trattandosi ancora di formulazioni provvisorie, risulta interessante evidenziare alcune dinamiche che non ci sembrano dovute al caso; anche qui rileviamo la contiguità aggregativa rilevata da Ventura. Le sei canzoni religiose del trovatore sembrano distendersi in tre gruppi bimembri, in due dei quali fra le due liriche religiose viene inframezzato un sirventese: come *BdT* 434a.45 e *BdT* 434a.54, e in mezzo il sirventese *BdT* 434a.53 (nn. 9 -11) e *BdT* 434a.15 e *BdT* 434a.9, fra cui viene interpolato *BdT* 434a.41 (nn. 52-54)²⁶⁸; mentre invece nel terzo gruppo i due testi si trovano in perfetta contiguità: *BdT* 434.15 e *BdT* 434a.77 (nn. 18-19). Ulteriori studi sulla disposizione delle canzoni della sezione d'autore di Cerveri de Girona sarebbero in grado di offrire risultati più interessanti alle impressioni rapsodiche qui evidenziate.

2.1.8. *Il ms. T.*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15211;

XIII-XIV s., Italia settentrionale²⁶⁹.

CANZONIERE OCCITANO *T* (cc. 1r-280r).

Ms. composito, formato da tre unità codicologiche diverse:

I cc. 1r-68r; XIII s. (seconda metà)

- *Le Prophécies de Merlin* (1)²⁷⁰.

II cc. 89r-110v; XIII s. (ultimo quarto)

- «Liederbuch» di Peire Cardenal (3).

III cc. 68v-88v; 111r-280v; XIII s. (ultimo quarto) – XIV secolo (primo quarto)²⁷¹

- Raccolta di tenzoni e *coblas esparas* (2).

- Raccolta antologica (4).

Membranaceo; cc. 280; 1-35⁸; assenza di richiami²⁷² (numerazione antica presente nei fascicoli .j.-.vij.);

170 x 120; diverse *mise en page* a seconda dello scriba (schema unico, cc. 1r-88v, 111r-281v; due colonne,

89r-110v); rigatura mista a secco e a colore. Tre mani: A, attribuibile a un amanuense della Francia

settentrionale del XIII s. (cc. 1r-68r), B di mano occitana, proveniente dal Languedoc-orientale

²⁶⁸ Si tratta di due sirventesi morali, il cui innesto potrebbe essere dovuto alle reminiscenze bibliche nel caso di *BdT* 434a.53, vv. 16-25; la presenza del sirventese potrebbe essere anche motivata dalle contiguità metriche: difatti, *BdT* 434a.15 e *BdT* 434a.41 presentano l'identico schema di rime (a b b a c c), nonché una formula sillabica assai accostata (rispettivamente: 10 10 10 10 10 10 e 10' 10' 10' 10 10 10).

²⁶⁹ Attraverso l'analisi linguistica della silloge alcuni studiosi hanno ipotizzato una possibile origine veneta (veronese), cfr. BERTONI 1915, pp. 195-196, una teoria discussa e considerata poco probabile da FOLENA 1990, p. 12.

²⁷⁰ Riportiamo tra parentesi il numero corrispondente alla sezione, in base alla presenza all'interno della silloge.

²⁷¹ La datazione del copista C risulta complessa: inizialmente si era ipotizzato una datazione tarda della *scripta* (XV s.), messa in dubbio per alcuni studiosi che la retrodatano al secolo anteriore, se non prima, (XIII-XIV s.) cfr. BRUNETTI 1990, pp. 48-55; ciò nonostante, com'è stato suggerito «les unités codicologiques préexistantes fournit le terminus a quo nécessaires avec les *Prophécies de Merlin* (qui datent au plus tôt de la deuxième moitié du XIII^e siècle) et surtout avec le recueil de Peire Cardenal, qui provient [...], du recueil composé vers 1275 à Nîmes par Miquel de la Tor» ASPERTI 1994, p. 51.

²⁷² Unico richiamo (orizzontale) nella c. 64v, legame tra i fasc. VIII-IX.

secondo Asperti (cc. 89r-110v)²⁷³; C, copista italiano di difficile datazione (cc. 68v-88v, 111r-280v); diversi tipi di scrittura: A e B «gotichetta libraria», C «corsiva di un copista non professionista»²⁷⁴. Alcune note marginali (attribuite a Nostredame), alcune delle quali si riscontrano in componimenti di tematica sacra e morale²⁷⁵. Diverse tipologie decorative: la sezione iniziale presenta iniziali filigranate rosse e blu, le quali in alcune carte non sono state realizzate e si riscontra unicamente lo spazio bianco (cc. 33v-40v; cc. 46v-48r); la parte relativa al «Liederbuch» di Peire Cardenal, presenta la decorazione più abituale dei grandi canzonieri occitani: con iniziali di inizio componimento di corpo maggiore, rosse e blu filigranate; iniziali interne rosse e blu; assenza di decorazione nella parte relativa al copista C.

Presente nella biblioteca di François de Bonne, duca de Lesdiguières [† 1626], dove Jean de Nostredame [† 1577] realizzò le annotazioni a lui attribuite, il codice è poi appartenuto a Joseph de Seytres [† 1745], marchese di Caumont e membro dell'*Académie des Inscriptions*. Alla morte di quest'ultimo, la silloge è stata venduta a Lione dal libraio Rigolet in 1759 per entrare finalmente – negli anni della Rivoluzione francese (1789-1799) – alla Bibliothèque Nationale.

Bibl.: CHABANEAU 1900, pp. 194-208; JEANROY 1916, pp. 15-16; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXII; BRUNEL 1935, p. 56, § 191; ZUFFEREY 1987, pp. 302-308 (per la parte relativa a PCard). BRUNETTI 1990, pp. 45-73; BRUNETTI 1991, pp. 27-41 (per la storia della silloge); ASPERTI 1994, pp. 49-75 (per i legami con la 'Scuola poetica siciliana'); BRUNETTI 2004, pp. 125-164.

La disamina della silloge eseguita da Giuseppina Brunetti ha consentito di conoscere in profondità la morfologia del manufatto, configurato attraverso due parti autonome 1 e 3²⁷⁶, poi rilegate e completate da un terzo copista mediante l'aggiunta di altre due partizioni (sezioni 2 e 4), due unità codicologiche che vengono assemblate, mediante l'aggiunta di ulteriori quaderni membranacei, per costituire il codice miscelaneo oggi conservato.

Il ms. *T*, come il resto delle sillogi che verranno affrontate in seguito, si rivela parco di risultati: fra le carte contiamo un'unica canzone d'interesse, la lirica *Vera Vergena maria* (*BdT* 335-70), presente nella raccolta autoriale di Peire Cardenal. Inoltre, abbiamo aggiunto nella Tavola 2.10. (cfr. *infra*) – nonostante il suo eminente carattere profano – la canzone *Na Maria pretz e fina valors* (*BdT* 16a.2) di Alberico da Romano, ritenuta da alcuni studiosi mariana, ma da noi scartata per i motivi già esposti in precedenza²⁷⁷. La presenza irrelata della lirica mariana e le particolari condizioni in cui essa viene tramandata (inserita all'interno di un *libellus* «materialmente isolabile»²⁷⁸) ci consentono – diversamente da come abbiamo fatto

²⁷³ Cfr. ASPERTI 1994, p. 50.

²⁷⁴ BRUNETTI 1990, p. 47, n. 3.

²⁷⁵ Cfr. App. II, Tav. 2.53, p. 402; come accanto al sirventese *Clergue si fan pastor* (335.31), dove si legge «sobre les clers» (c. 107r), o la canzone mariana da noi studiata *Vera Vergena Maria* (c. 109r), in cui figura l'annotazione «cc. la vierge | Maria [...]».

²⁷⁶ Le partizioni corrispondono alle due unità codicologiche riportate *supra*: I e II, corrispondenti rispettivamente alle sezioni 1 e 3.

²⁷⁷ Cfr. cap. I, p. 45.

²⁷⁸ Cfr. BRUNETTI 1990, p. 49; BRUNETTI 1993, pp. 59-71.

finora – di trattare contemporaneamente sia la presenza effettiva della lirica all'interno della silloge sia la posizione che essa occupa all'interno nel libello del trovatore.

Risultano numerosi gli studi che hanno tentato di ricostruire la raccolta autoriale del trovatore de Puy-en-Velay, configurata e tramandata attraverso il *Liber* che Miquel de la Tor aveva compilato a Montpellier intorno al 1275²⁷⁹. Per ciò che a noi interessa ci limiteremo a commentare esclusivamente gli aspetti relativi al canzoniere *T*, tralasciando alcune delle problematiche relative alla tradizione manoscritta dell'autore e tenendo presente che il *Liederbuch* di Miquel de la Tor e il *libellus* di *T* risultano, secondo Sergio Vatteroni, «due individui nettamente distinti [che] rappresentano tradizioni diverse»²⁸⁰. La sezione di Peire Cardenal infatti, generativa secondo Brunetti dell'intera silloge²⁸¹, viene esemplata nelle cc. 89r-110v, distendendosi fra tre differenti fascicoli (XII-XIV). All'intero della raccolta, la lirica mariana viene vergata in posizione bassa, occupando la posizione 78 in un totale di 82 componimenti (c. 109r-v). Questa presenza, in quintultima posizione, consente di evidenziare un primo aspetto essenziale: il componimento alla Vergine risulta del tutto privo del ruolo demarcativo conferitogli in altre raccolte finora studiate. Ma la questione risulta relativamente più complessa dal momento che la parte finale della silloge sembra soggetta – rispetto alla parte iniziale e centrale – a importanti cambiamenti nell'antigrafo utilizzato, evidenziando quantomeno la presenza di più fonti nell'allestimento. Le certezze più chiare del fenomeno, rintracciabili soprattutto a partire dalla lirica *Cals aventura* (*BdT* 335.43)²⁸², sono la *varia lectio* di alcuni dei testi duplicati, i segni di correzione apposti in alcune delle lezioni tramandate (eseguiti in inchiostro rosso) e una massiccia presenza di *unica*: un insieme di testi – quasi tutti falsamente attribuiti a Peire Cardenal – che si concentra nella parte finale del libello²⁸³. Il fatto che la lirica mariana non risulti vergata in ultima posizione non significa che al termine della raccolta non si trovi un testo altamente connotato. La tematica della *cobla esparsa* [*A*] *Dieu grazic car m'a donat lo sen* (*BEdT* 461.7a²⁸⁴) che suggella l'insieme risulta indubbia: un tipico ringraziamento a Dio per aver conferito al trovatore «lo sen» (v. 1) necessario per comporre le sue liriche. La presenza cospicua di testi di argomento religioso e morale nella parte conclusiva della raccolta di Peire Cardenal – che eccelse proprio per tale

²⁷⁹ Sul *Libre* di Miquel de la Tor, cfr. ZUFFEREY 1983, pp. 293-296; BRUNETTI 1993, pp. 59-71; CARERI 1996, pp. 251-408; VATTERONI 1998, pp. 7-89.

²⁸⁰ VATTERONI 1998, p. 42.

²⁸¹ Cfr. BRUNETTI 1993, p. 60.

²⁸² N. 60 del *libellus* (c. 106v).

²⁸³ Sono i casi di *BdT* 461.30 (n. 62), *BdT* 61.96 (n. 63), *BdT* 461.244 (n. 68), *BdT* 461.14 (n. 71), *BdT* 461.112 (n. 72), *BdT* 461.55 (n. 73), *BdT* 461.11 (n. 79), *BdT* 461.7a (n. 82).

²⁸⁴ Il componimento risulta assente dalla *BdT*. Per il testo cfr. LAVAUD 1957, pp. 240-241 e VATTERONI 2013, pp. 932-933.

tipologia di liriche – non risulta particolarmente notevole; da rilevare tuttavia come molti dei testi presenti in questa posizione non siano opera del trovatore a cui vengono attribuiti: si tratta di componimenti moraleggianti come la *cobla Albres, cant es en flor* (461.11) inserita in seguito alla canzone mariana, in cui ricorrono alcuni dei lemmi e delle metafore più abituali nelle canzoni dedicate a Maria²⁸⁵.

TAVOLA 2.11. (ms. T)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdT
XIV	109r-v	78 ²⁸⁶	-	Vera vergena Maria	335.70
XXVI	208v	143 ²⁸⁷	Nabieiris deroman	Na Maria(n) pretç (et) la fina valors	16a.2

Le note manoscritte relative ad antichi lettori ci serviranno per concludere la sezione sul canzoniere T²⁸⁸. Sebbene il numero di postille apposte nella silloge sia abbastanza ridotto rispetto agli altri codici, due di esse fanno riferimento a componimenti di tematica religiosa o morale. La prima si riscontra nella c. 107r, a indicare il sirventese *Li clerc si fan pastor* (BdT 335.31) di Peire Cardenal, in cui rileviamo due sottolineature e una nota: «co(n)tre les clers» (c. 107r)²⁸⁹. In secondo luogo, riscontriamo la presenza di una postilla, appartenente alla stessa mano cinquecentesca, relativa alla canzone mariana, *Vera Vergena Maria* (BdT 335.70), il cui verso incipitario viene altresì evidenziato tramite una sottolineatura; l'annotazione, illeggibile nella parte finale, riporta: «a la Vierge | Maria | [...]» (c. 109r). Le notazioni presenti nella silloge, opera molto probabilmente di Jean de Nostredame [† 1577]²⁹⁰, evidenziano gli interessi degli eruditi del Cinquecento per la letteratura occitana e specialmente, come abbiamo già visto nel caso di Pietro Bembo, per le liriche religiose e mariane.

2.1.9. *Il ms. V.*

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278;

XIII-XIV, Catalogna-Italia.

Codice composito

²⁸⁵ Cfr. LAVAUD 1957, LXXXII, pp. 542-543.

²⁸⁶ La numerazione è circoscritta alla sezione contenete il *Liederbuch* di PCard (cc. 89r-110v), cfr. VATTERONI 1998, pp. 17-24.

²⁸⁷ In questo punto seguiamo le indicazioni numeriche proposte dalla *BEdT*, in cui si tiene conto della strutturazione tripartita della silloge; nella tabella il componimento era segnato con il numero 344, cfr. CHABANEAU 1900, p. 205.

²⁸⁸ Per l'insieme delle annotazioni, cfr. App. II, Tav. 2.53, p. 402.

²⁸⁹ Non possiamo escludere che in questa occasione l'annotatore ci stia indicando (forse attraverso un confronto con altre sillogi) il disordine interno delle stanze: la postilla viene inserita precisamente all'altezza della cobla IV, una stanza che nella maggior parte delle attestazioni figura in posizione esordiale; inoltre, anche nelle sottolineature rilevate qualche verso sopra (vv. 33-35) possiamo costatare una *lectio* diversa da quella tramandata nel resto di manufatti (esclusi *D^{b2}, M e T*); su questo aspetto cfr. VATTERONI 2013, pp. 468-470.

²⁹⁰ BRUNETTI 1991, pp. 27-41: 34-35; Jean de Nostredame, cfr. altresì ASPERTI-PULSONI 1989, pp. 165-172.

CANZONIERE OCCITANO *V*, mutilo.

Membranaceo; cc. 96; 1-5⁸, 6⁴, 7-9⁸, 10¹², 11-12⁸; richiami verticali (parzialmente rifilati); 185 x 132; unica *mise en page* (colonna centrale unica di 36 righe circa); rigatura a secco. Tre mani: mano A (cc. 25-118), mano B (cc. 25v, 26v, 27r, 48v-50r, 63v, 77r-v, 81r-v, 90v, 91v, 102v-103v, 148v-149v), mano D (c. 119r-v); diverse tipologie di scrittura, mano A: minuscola gotica catalana del XIII secolo; mano B: minuscola gotica italiana (forse toscana) del terzo quarto del XIV sec., mano D: «forse catalana e di poco posteriore alla mano [A]»²⁹¹. Diversi impianti decorativi: alcune iniziali di sezione decorate; iniziali di componimento rosse e blu, filigranate; iniziali di strofa, rosse e blu di dimensioni ridotte²⁹².

II cc. 120r-148r [indicato con la sigla *V*³]

DAUDE DE PRADAS, *De quatre vertutz principals* (BdT 124.II).

Membranaceo; cc. 32; 1-4⁸,²⁹³; richiami verticali (parzialmente rifilati); 185 x 132; unica *mise en page* (colonna centrale unica di 36 righe); rigatura a secco. Una mano (copista C), minuscola gotica catalana degli inizi del XIV sec., tale mano verga alcune rubriche attributive nella prima unità codicologica: cc. 26r, 40r, 50v, 64r, 92r, 104r, 111r²⁹⁴. Iniziali rosse e violette, filigranate. L'unità codicologica qui esaminata (II) presenta criteri di *mise en page* del tutto analoghi alla precedente (I), secondo Ilaria Zamuner «non è pertanto da escludere che il copista [C] abbia tentato di riprodurre gli elementi formali di *V*¹ nell'intento di unire successivamente il *Roman* di Daude de Pradas al canzoniere»²⁹⁵.

Alla c. 148r: *Aquest romanç es finit | Dieus ne sia benesit | anno do(mi)nj M^o.CC^o.LX^o.VIIJ^o.II^o Kalendas iunii | Signum .R. Decapeladas qui b(oc) sc(ri)psit | Testes huic rej su(n)t. Cindipendiu(m) et penna(m)*²⁹⁶.

Sono diverse le teorie formulate sull'approdo della silloge in area italiana. Secondo Corrado Bologna, non risulta improbabile che il manoscritto sia stato «importato da uno degli intellettuali *vagantes* nel Linguadoca e in Catalogna negli anni che furono di Brunetto Latini, degli esiliati politici, dei mercanti alle prime prese con le varie letterature in volgare»²⁹⁷; altri studiosi invece sono favorevoli a un arrivo via mare in area meridionale, concretamente alla corte di Roberto d'Angiò, il quale si era sposato con due principesse reali della Casa d'Aragona: Iolanda d'Aragona (1297) e Sança d'Aragona-Maiorca (1304)²⁹⁸. Nel XVII s. il manoscritto apparteneva a Antonio Magliabecchi [† 1714], dalla cui biblioteca sarebbe stato sottratto da Raimondo Cocchi mentre sistemava la collezione prima dell'apertura al pubblico (1738-1740). Dalla biblioteca di Cocchi [† 1775] sarebbe passato nella biblioteca di Giacomo Nani [† 1797], alla cui scomparsa sarebbe entrato a far parte del patrimonio della Marciana²⁹⁹.

²⁹¹ Cfr. BRUNETTI, p. 27; nel testo si riscontrano altre mani oltre a quelle qui evidenziate: tali amanuensi, che non sono responsabili della trasmissione materiale, introducono ulteriori aggiunte che vanno a colmare gli scarsi spazi bianchi; fra questi copisti risulta particolarmente interessante la mano E (identificata con il num. 5 nello ZAMUNER 2003), che introduce alcuni versi di tematica religiosa nella c. 149v.

²⁹² Per l'aspetto decorativo, qui solamente accennato, si rimanda allo studio di riferimento, cfr. ZAMUNER 2003, pp. 23-26.

²⁹³ Corrispondente ai fasc. XIII-XVI, cfr. ZAMUNER 2003, p. 21.

²⁹⁴ Sulla questione delle rubriche del manufatto, cfr. PULSONI 2001, pp. 88-91.

²⁹⁵ ZAMUNER 2003, p. 20.

²⁹⁶ La formula di datazione e sottoscrizione risulterebbe con ogni probabilità all'antigrafo, cfr. ZAMUNER 2003, pp. 29-30.

²⁹⁷ BOLOGNA 1993, I, p. 39.

²⁹⁸ Cfr. ZAMUNER 2003, p. 31.

²⁹⁹ Per ulteriori dettagli, rimandiamo allo studio di ZAMUNER 2003, pp. 31-32.

Bibl.³⁰⁰: JEANROY 1916, pp.16-17; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXXIII; BRUNEL 1935, p. 100, § 351; ZUFFEREY 1987, pp. 228-233; AVALLE 1993, pp. 93-94; ZAMUNER 2003; BISSON 2008, pp. 123-126.

Tralasciando l'instabilità stemmatica relativa a questa silloge «capricciosa»³⁰¹, è doveroso precisare fin dall'inizio che nella sua forma attuale si sovrappongono tre stratigrafie diverse: il progetto iniziale (V^1 , mano A) è stato completato da interventi posteriori inseriti nelle carte lasciate precedentemente in bianco³⁰²; gli interventi corrispondono ovviamente alle diverse mani prima indicate: V^2 a cura della mano B e V^4 vergato dalla mano D³⁰³. La precisazione appena formulata risulta essenziale per la corretta contestualizzazione della canzone oggetto d'indagine, vergata dalla mano D in una delle carte non compilate dalla mano A (cc. 119r-v). L'*alba* alla Vergine di Guilhem d'Autpol, *Esperansa de totz fèrms esperans* (BdT 206.1) – tramandata anonima nel manufatto – si posiziona alla fine della prima unità codicologica. L'innesto testuale è stato probabilmente realizzato da un copista «vraisemblablement catalan» prima dell'approdo del manufatto nella penisola italiana³⁰⁴. Oltre a queste informazioni poco resta da dire su questa silloge, se non che l'inserimento avventuzioso qui rilevato diventerà, nei codici miscelanei analizzati in seguito, una delle modalità di trasmissione manoscritta più abituali: sebbene risulti quasi del tutto assente nella tradizione manoscritta ortodossa, tale modalità si rileva in altre sillogi antologiche già presentate, come R, in cui la lirica *Flors de paradis* (BdT 461.123) viene vergata in analoghe condizioni. I punti di collegamento fra i due componimenti sono stati evidenziati da numerosi studiosi, allargando persino il discorso – com'è il caso della disamina di Ilaria Zamuner – all'intero genere dell'*alba*. Ilaria Zamuner, mediante uno studio dettagliato della tradizione manoscritta delle *albas* occitane, presenta un *corpus* di manufatti alquanto affine con i codici da noi annoverati: la studiosa elenca come sillogi privilegiate C ed R, per numero di testi tramandati – rispettivamente, 19 e 8 – e anche Sg, per l'esistenza di due *unica*, uno dei quali non è altro che l'*alba* di Cerveri de Girona, BdT 434a.8 da noi accolta³⁰⁵. Tale premessa materiale induce la studiosa a collocare in una zona compresa fra il sud-ovest della Francia e il nord della Catalogna il luogo di gestazione privilegiato di questo genere lirico³⁰⁶: ipotesi anche confutata, secondo Zamuner, mediante

³⁰⁰ Fra la bibliografia ottocentesca ricordiamo CRESCINI 1892, pp. 129-137.

³⁰¹ L'aggettivo risale ad AVALLE 1993, p. 93.

³⁰² Adottiamo le sigle interne proposte da ZAMUNER 2003.

³⁰³ Riportiamo in nota le carte relative alle diverse sezioni: V^1 : cc. 25r-118v; V^2 : cc. 25v, 26v, 27r, 48v-50r, 63v, 77r-v, 81r-v, 90v, 91v, 102v-103v, 148v-149v; V^4 c. 119r-v.

³⁰⁴ Cfr. ZUFFEREY 1987, p. 231.

³⁰⁵ L'altra *alba* è *Gaita be, gaiteta del castel* di RmVaq (BdT 392,16a), tramandata esclusivamente in Sg (n. 125, c. 44r).

³⁰⁶ L'origine dell'*alba* è stata allungo discussa, la tesi qui difesa andrebbe a corroborare in parte l'ipotesi sull'origine mozarabica proposta da SCUDIERI RUGGIERI 1943, pp. 191-202; un'ipotesi poco plausibile secondo

l'analisi della tradizione manoscritta delle due liriche mariane prima annoverate (*BdT* 206.1 e 461.123), la cui trasmissione manoscritta rivelerebbe di nuovo «un asse privilegiato tolosano-catalano»³⁰⁷. Ma prima di affrontare tale suggestiva ipotesi, dovremmo concludere la nostra *recensio*: solo la panoramica generale della tradizione manoscritta, confezionata alla fine di questa disamina, ci fornirà le basi per rivedere tale congettura.

TAVOLA 2.12. (ms. V)³⁰⁸

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdT</i>
XII	119r-v	169	-	Esperansa de totz fèrms esperans	206.1

L'unicità del testo oggetto d'indagine e la sua trasmissione avventizia non consentono di formulare ulteriori indagini sul ruolo demarcativo rivestito dalla posizione della lirica.

2.1.10 *Il ms. e.*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini, lat. 3965.

XVIII s. (fine), Roma.

CANZONIERE OCCITANO *e.*

Cartaceo; pp. 261; in-4°; *mise en page* regolare: il testo viene vergato in piena pagina, corredato nella carta successiva dalla traduzione italiana. Un unico copista: Joaquim (o Gioacchino) Plà³⁰⁹, scrittura corsiva settecentesca. Assenza di elementi decorativi.

Questo codice cartaceo contiene le bozze allestite da Joaquim Plà [† 1816] per la pubblicazione del volume *Poesie provenzali tradotte in lingua italiana dall'Ab. Dn. Gioacchino Plà, Prefetto della Biblioteca Barberina*, rimasto inedito. Il codice di Plà risulta prezioso per gli studiosi per l'acume filologico del gesuita catalano che segnò nelle bozze della sua antologia alcune varianti provenienti del *Libre de Miquel de la Tor* [*LibMich*]³¹⁰: silloge oggi perduta che conteneva la raccolta dei sirventesi di Peire Vidal esemplata da Miquel de la Tor in 1275³¹¹.

altri studiosi come POE 1988, pp. 336-345. Sull'*alba*, cfr. altresì, DE RIQUER 1944; POE 1984, 259-272; ROSSELL 1991, pp. 705-717; FUENTE CORNEJO 2001, pp. 557-566; CHAGUINIAN 2008.

³⁰⁷ Cfr. ZAMUNER 2003, pp. 81-83, a p. 83.

³⁰⁸ Anche qui i dati della Tavola sono stati confrontati con il relativo volume di *Intanulare* (n. 7), curato come già evidenziato da ZAMUNER 2003, p. 109.

³⁰⁹ Per una biografia dell'autore e traduttore, cfr. RONCORONI-ARLETTAZ 1991, pp. VII-IX; DEBENEDETTI 1995, pp. 374-376, § 13.

³¹⁰ Su tale questione cfr. CARERI 1996, p. 300, che mostra come «tutti i testi presenti in *e* si trovano in *M*^{b2} [sigla che corrisponde al codice di lavoro di Plà (ritrovato da Careri), postillato dallo studioso e anteriore all'assemblamento di *e*, che ne risulta un *descriptus*], con la differenza che il primo riporta i componimenti in un'edizione che possiamo definire 'critica', che combina le due fonti, *LibMich* (= parte *b*³ di *M*^{b2}) ed *M* (= parte *g*³ di *M*^{b2}); il secondo in un'edizione 'diplomatica', con i testi di *b*³ e *g*³ affiancati o sotto forma di varianti», CARERI 1996, p. 300.

³¹¹ Il *Libre de Miquel de la Tor* ebbe una circolazione importante in Spagna e Italia, in cui si ritrovano importanti notizie della sua esistenza; su tale questione, cfr. CARERI 1996, spec. pp. 251-254; ZUFFEREY 1987, pp. 157-168.

Bibl.: GRÜZMACHER 1864, pp. 97-98, § 16-18; BARTSCH 1870, pp. 159-188 BERTONI 1905, pp. 40-41; JEANROY 1916, p. 23; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXVII; BRUNEL 1935, p. 95, § 331; ZUFFEREY 1987, pp. 157-168; AVALLE 1993, pp. 66-67, 85-86; RONCORONI-ARLETTAZ 1991; CARERI 1996, pp. 251-411: in part. 296-307.

Senza entrare nel merito di quali siano le fonti utilizzate da Joaquim Plà per l'allestimento della sua antologia³¹², ci limiteremo a commentare l'unico testo tramandato in questo manoscritto rimasto inedito. Si tratta della lirica religiosa *En chantar d'aquest segle fals* (*BdT* 282.2) di Lanfranc Cigala (pp. 52-53), inserita in una micro-sezione del trovatore assieme ad altri due testi: *Si mos chanç fos de ioi ni de solatz* (*BdT* 282.23) e *Be·m plai lo gais temps de pascor* (*BdT* 80.8a), un componimento di Bertran de Born attribuito erroneamente al trovatore di Genova. La lezione del testo tramandata da *e* presenta una serie di errori congiuntivi che lo legano a *C* e un insieme di «varianti individuali [...] che testimonia la loro discendenza indipendente da un unico antigrafo»³¹³. Senza aggiungere altre informazioni, riportiamo di seguito la Tavola 2.13, in cui risulta elencata la canzone mariana.

TAVOLA 2.13 (ms. *e*)

FASC.	PAG.	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	<i>BdT</i>
-	52-53	41	Lanfranc Sigala	En chantant daquest segle fals	282.2

2.1.11. *Il ms. n.*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 24406 ;

XIII-XIV s., Francia settentrionale

Codice composito:

I cc. 1r-119v XIII, Francia

CANZONIERE FRANCESE *V* (301 componimenti), cc. 1r-119v.

Membranaceo; cc. 119; 1-15⁸; richiami orizzontali, ogni fascicolo viene numerato alla fine del quaderno; 295 x 197; *mise en page* regolare su due colonne; rigatura a colore. Un unico copista; «scrittura del sec. XIII»³¹⁴. Le iniziali di inizio sezione e di inizio strofa sono sempre filigranate in oro e diversi colori, le prime in corpo maggiore, mentre le seconde sono leggermente minori. Miniature. Notazione musicale.

II cc. 120r-155r

XIV, Francia.

CANZONIERE OCCITANO *n*.

³¹² Si rimanda a CARERI 1996, pp. 296-307.

³¹³ Cfr. BRANCIFORTI 1954, pp. 50-51.

³¹⁴ Sul *ductus*, seguiamo le indicazioni di SEGRE 1957, p. XLIV.

Membranaceo; cc. 36; 1-2¹², 3², 4¹⁰; assenza di richiami, ogni fascicolo viene identificato grazie all'apposizione nel *recto* di ogni carta di un codice alfanumerico³¹⁵; 295 x 197; *mise en page* regolare su due colonne; rigatura a colore. Un unico copista; «scrittura del sec. XIV piuttosto grossolana e irregolare»³¹⁶. Assenza di elementi decorativi. Notazione musicale, non eseguita nelle c. 142v-144r.

L'aspetto più importante è la presenza, fra le diverse canzoni mariane in antico francese, di un componimento in occitano, si tratta della canzone anonima *Par vos m'esjau* (c. 141v), *BdT* 461.192a.

Nel *verso* del foglio di guardia pergameneo (c. A) si riscontra lo stemma di Claude d'Urfé; tale indicazione assieme alle vecchie segnature presenti nel primo foglio di guardia cartaceo (*La Vallière* 59; ancien petit fonds 2719) consentono di ipotizzare la stessa fortuna del resto dei codici appartenuti al duca della Vallière che, acquistati da Luigi XVI nel 1784, entrarono a far parte della Biblioteca Reale.

Bibl.: JÄRNSTRÖM 1910, pp. 6-7; JEANROY 1916, p. 27; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXXVIII; BRUNEL 1935, p. 59, § 195; SEGRE 1957, pp. XLIV-XLV (per una descrizione della silloge); GATTI 2019, pp. 70-71 (per una descrizione della silloge).

Riportiamo, prima di iniziare, le tre sezioni in cui la silloge viene strutturata:

ANONIMO, *Traité des quatre nécessaires*, cc. 120r-140r.

RICHART DE FOURNIVAL, *Bestiaire d'amours*, cc. 141r-148r.

RACCOLTA DI LIRICHE MARIANE (29 canzoni), cc. 148-155r³¹⁷.

L'ultima silloge relativa all'unità materiale «ancienne»³¹⁸ presenta qualche problematica a causa della doppia sigla: mentre nella tradizione manoscritta francese il codice viene identificato con la lettera *V* (nella schedatura di Schwan), la silloge presenta una doppia schedatura, essendo identificata, nella catalogazione proposta da Jeanroy, con la lettera *n*, da noi adottata per motivi di continuità³¹⁹. Il codice si rileva, come il resto dei manufatti esposti nelle ultime pagine, parco di testimonianze interessanti. Fra le carte di questo composito, rileviamo un'unica canzone mariana da catalogare nel *corpus*: unicità linguistica, ma non di genere letterario. La canzone selezionata fa parte di una raccolta di trenta *chansons pieuses* composte in lingua d'oïl, tra le quali è l'unica composta in occitano. In quest'occasione, la Tavola corredata alla descrizione del manufatto (cfr. *infra*, Tav. 2.14) presenta la totalità dei

³¹⁵ Le lettere servono a identificare il fascicolo, mentre il numero rimanda all'ordine interno: ad esempio, tutte le carte del fasc. I (un senione) sono identificate mediante la lettera *a* (nel margine inferiore sinistro) seguita da un numero in ordine crescente: a.j. (c. 120r), a.ij. (c. 121r), .a.ijj. (c. 122r), .a.iiij. (c. 123r), .a.v. (c. 124r), ecc. Nel fasc. II invece si riscontra nell'apposito spazio .b.j. (c. 132r), .b.ij. (c. 133r), .b.ijj. (c. 134r), ecc. Tale ricorrenza si interrompe unicamente nel fasc. III formato unicamente da due carte segnate con un .c.iiij. (c. 144r) e .c.v. (c. 145r).

³¹⁶ SEGRE 1957, p. XLIV.

³¹⁷ La silloge è stata siglata con la lettera *n* da JEANROY (1916, p. 27).

³¹⁸ Cfr. *supra*, Tav. 2.2. p. 57.

³¹⁹ Si tratta di uno dei canzonieri più rilevanti della tradizione lirica francese (siglato come CANZONIERE FRANCESE *V*), cfr. SCHWAN 1886. Per un riassunto esaustivo del codice, cfr. MORENO 2002, pp. 491-520; si veda anche la descrizione codicologica elaborata da GATTI 2019, pp. 43-86.

componenti mariani della silloge³²⁰, benché vi sia un unico testo di interesse, la canzone *Par vos m'esjau, done de firmament* (BdT 461.192a), esemplata nella c. 151v (n. 14).

TAVOLA 2.14. (ms. *n*)

FASC.	CART.	NUM.	RUB.	INCIPIIT	BdT
IV	148r-v	1	-	[V]iure touz temps et chas cun iour morir	-
IV	148v-149r	2	-	Chanter m'estuet de la sainte pucelle	-
IV	149r	3	-	[Q](ua)nt Diex et forme l'om(m)e a sa semb blanche	-
IV	149r	4	-	[L]'autr'ier m'iere rendormitz	-
IV	149r-v	5	-	[Q]uant froidure trait a fin	-
IV	149v	6	-	[D]ela gloriouse fenix	-
IV	150r	7	-	[L]a volentez donc mes cuers est raviz	-
IV	150r-v	8	-	[...]uers qui son entendement	-
IV	150v	9	-	[T]out enement con retraient a l'aire	-
IV	150v-151r	10	-	[D]e fin cuer (et) d'aigre talent	-
IV	151r	11	-	[Q]uant glace (et) nois (et) froidure s'es loi gue	-
IV	151r	12	-	[L]oe tant que loer	-
IV	151r-v	13	-	[R]ose cui nois ne gelee	-
IV	151v	14	-	[P]ar vous m'esiau done dis firmantet	461.192a
IV	151v	15	-	[T]alens me rest pris de chanter	-
IV	151v-152r	16	-	[A] la mere Dieu s(er)vir do it	-
IV	152r	17	-	[...]vuegles muez (et) sourz	-
IV	152r-v	18	-	[E]m plorant me couvie(n)t cha(n) ter	-
IV	152v	19	-	[D]e la mere Dieu doit chanter	-
IV	152v-153r	20	-	[...]ame s'entiere en te(n)cions	-
IV	153r	21	-	[...]e la mere Dieu chanterai	-
IV	153r	22	-	[B]ien est raiso(n) puis q(ue) Diex m'a don(n)e	-
IV	153v	23	-	[...]oute riens out (co)mencem(en)t	-
IV	153v-154r	24	-	[...]a ne verrai le desir a(com)plir	-
IV	154r	25	-	[...]roiz que la creature	-
IV	154r	26	-	[D]e l'estoile mere au soloil	-
IV	154r-154v	27	-	[L]'estoile qui ta(n)t est clere	-
IV	154v	28	-	De volente desierree	-
IV	154v	29	-	[E]n la v(os)t(r)e manitenance	-
IV	155r	30	-	[T]ant me plaist phy(lo)sophye tou te	-

Sebbene la presenza di testi accolti risulti alquanto scarna, la strutturazione intera del ms. *n* è assai interessante. L'allestimento nella silloge di una apposita sezione dedicata esclusivamente alla canzone mariana consente di sottolineare l'autonomia di questo genere nella tradizione oitanica. L'esistenza nei codici repertoriali di specifiche sezioni a generi lirici ben distinti era infatti uno dei tre criteri esterni stabiliti da Marshall per la corretta individuazione del *descort* occitano, poiché che questa tipologia di raccolta provava – secondo lo studioso – l'autonomia di questa tipologia lirica agli occhi del compilatore del manufatto

³²⁰ Tramandate nelle cc. 148r-155r.

che indentificava, riuniva e catalogava un gruppo di testi affini ascrivibili a un unico genere lirico³²¹. Nei codici qui studiati, le sezioni dedicate esclusivamente al genere lirico mariano – diversamente da quanto accade nell’ambito oitanico³²² – risultano praticamente inesistenti. La questione, qui solo accennata, verrà ripresa alla fine della *recensio*, poiché fra le sillogi ancora da trattare troviamo altri modelli in cui la *distinctio* compilativa appena evidenziata si verifica sotto analoghe condizioni: come nel *Llibre vermell* de Montserrat (studiato poco dopo).

2.1.12. *Il ms. t*³

Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2886³²³;

XV s., Toulouse.

GUILHEM DE GALHAC, *Registro dei componimenti premiati ai Jocs Floral* (1324-1484), «Registre de Galhac».

Membranaceo; cc. 56; 1⁴, 2-3⁸, 4¹⁰, 5⁸, 6⁴, 7⁸, 8⁴; assenza di richiami; 290 x 195; *mise en page* regolare su una o due colonne³²⁴; rigatura a secco. Tre copisti: mano A (attribuibile a Guilhem de Galhac), pp. 1-35; 37-105; mano B: pp. 36-38; mano C: pp. 105-108; due tipologie, mano A: bastarda; mani B e C: mercantesca³²⁵. Presenza abbondante di note marginali e aggiunte. Assenza di elementi decorativi: un’unica iniziale istoriata all’inizio del codice; iniziali di principio sezione e di inizio strofa, corpo maggiore; nelle prime carte le strofe sono evidenziate mediante le alternanze di segni paragrafali in rosso e blu.

Formula di sottoscrizione: *Hic li(ber) est d(o)m(ini) Guilhermi de Gualhaco*. [Prima di cominciare il paragrafo che segue viene lasciato uno spazio in bianco] *L’an M CCCC LVIII a XXVI d’abril, mossen Guilhem | G(u)albac lice(n)ciat en leys, mestre be ma(n)tenidor | de la Gaya Scie(n)cia ffec far lo p(re)sent libre per metre | be registrar les dictatz qu’a(n) gassanyhat las flos en mayso comunal de Tb(olo)za. Primerament | les per los quals se adiudica la violeta, secundament les | per los quals se jutia l’angelantina, tersament los del | gangh.* (p. 3)

Una volta allestito da Guilhem de Galhac, il ms. rimase in possesso del *Concistori de Tolosa*, e fu proseguito e continuato – secondo Jeanroy – per gli stessi coronati nel concorso che esemplavano negli spazi in bianco i loro componimenti³²⁶.

Bibl.: JEANROY 1916, p. 29-30; BRUNEL 1935, p. 77-78, § 266; JEANROY 1971¹⁹¹⁴, pp. I-XXIX; FEDI 1998.

I due manoscritti riportati in seguito (*t*³ e *t*⁴) risultano inseriti in sede conclusiva, nonostante il maggior numero di liriche tramandate, per la totale appartenenza dei codici (sia cronologica, sia tematica) alla seconda delle unità materiali identificate da Frank, quella

³²¹ Cfr. MARSHALL 1981, pp. 130-157: part. 136-137.

³²² Alcuni dei canzonieri antico francese presentano apposite sezioni al genere mariano: come *a* (Arras, Bibliothèque de la ville, 657) o *X* [Paris, BNF, nouv.acq.fr. 1050]; le sillogi, qui solo accennate, saranno studiate con più attenzione nella chiusura della *recensio*.

³²³ Cfr. NAVAS 2019, p. 329, nota 258.

³²⁴ La disposizione su due colonne avviene esclusivamente nelle pp. 74-80, 85-87, 95, 105-109.

³²⁵ Cfr. FEDI 1998 p. 185.

³²⁶ Cfr. JEANROY 1914, p. IV.

relativa agli «chansonniers épigones»³²⁷. Il manoscritto in questione si preoccupa di radunare in un unico manufatto i componimenti vincitori ai *Jocs Florals* di Tolosa fra il 1324 e il 1484. La compilazione fu eseguita – come indica la formula di sottoscrizione – da Guilhem de Galhac che, utilizzando i documenti della «Sobregaya Companhia», allestì una silloge tripartita, divisa a seconda delle tre categorie in cui la gara poetica era divisa: la prima sezione, «sobre la violeta» (p. 4), raggruppa i componimenti deputati come più elevati, dunque era riservata agli autori della miglior canzone, quasi sempre di tematica religiosa (pp. 4-39); la seconda sezione, «sobre l'anglentina» (p. 44), riunisce le «pieces de circonstance, laudatives ou satiriques, généralement appelées sirventés» (pp. 44-73)³²⁸; infine, la terza sezione viene destinata ai componimenti vincitori della categoria di «gaug» (p. 74), riconducibili a una forma metrica ben determinata, la *dansa* (pp. 74-100), molto in voga in epoca tardomedievale. Alle conclusioni cui era giunto Jeanroy, si sono affiancate altre ipotesi. Beatrice Fedi, ad esempio, avanza la possibilità che il *Registre de Galhac*, lontano dal costituire un registro dei vincitori, si configuri piuttosto come un'antologia lirica destinata a illustrare, mediante i diversi esempi testuali apportati, gli schemi metrici teorizzati dalle *Leys d'Amors*³²⁹; la tipologia ipotizzata da Fedi sembra trovare un corrispettivo immediato nel modello del *Cançoneret de Ripoll*, una raccolta elaborata, secondo Lola Badia, come corredo antologico esemplificativo al tratto delle *Regles de trobar* de Jofre de Foixà, esemplato nello stesso manoscritto³³⁰.

Per ciò che a noi interessa ci limiteremo semplicemente ad annoverare le nove liriche mariane tramandate nel codice. La *ratio* compilativa con cui viene impostata la silloge viene continuamente modificata a causa dei continui cambiamenti di rotta e delle costanti interpolazioni, che rendono difficile la giusta elencazione delle liriche tramandate³³¹. Ben più chiara risulta invece la selezione dei materiali in base al premio ottenuto, un'informazione solitamente esplicitata fra le ricche indicazioni paratestuali corredate al testo. Difatti, le nove liriche selezionate si contraddistinguono per essere state premiate con la *violeta d'aur*, benché la loro collocazione non corrisponda alla sezione riservata a tale premiazione. Rileviamo nella prima sezione, quella relativa al «genere le plus élevé, la “chanson”», la maggior parte dei testi di nostro interesse: si tratta delle canzoni mariane di Arnaud Algar, *Los genols felx ez am lo cap*

³²⁷ FRANK 1966, p. XVII, § 6.

³²⁸ JEANROY 1914, p. XIX.

³²⁹ Cfr. FEDI 1998, pp. 183-203; EAD. 1999, pp. 43-118.

³³⁰ Cfr. BADIA 1984, pp. 147-148; NAVÀS 2019, p. 154; per le questioni relative alla *lectio* delle *Regles del trobar* tramandate nel codice in questione, cfr. MARSHALL 1972, pp. XII-XIII.

³³¹ Serva come esempio emblematico di questo disordine, la presenza di *Palais de grant excellens* (BdPP 493.3), la *dansa* con cui Frances de Morlas vinse il *gaug* (n. 21, p. 35), all'interno della sezione relativa alle canzoni.

encli (BdPP 468.1)³³²; Bertran de Roaix, *Am greus tribalhs m'apropi de la mort* (BdPP 486.1)³³³; Antoni de Jaunhac, *Flors de vertutz, sus totas la plus bela* (BdPP 464.3)³³⁴; Danis Andrieu, *Vergis humils, laqual devem lauçar* (BdPP 491.1)³³⁵; Austorc de Galhac, *Verges humils, on totz fis pretz s'atura* (BdPP 473.1)³³⁶; Antoni del Verger, *En vos lauçar, Mayres de Dieu sagrada* (BdPP 466.1)³³⁷ e Frances de Morlas, *A tu me clam, que es de vertut princessa* (BdPP 493.1)³³⁸. Mentre invece gli altri due testi interessati risultano inframezzati fra le altre due categorie del certame: il primo inserito fra i testi di circostanza, come la canzone di Bertran Nunho, *Excellens flor, bon jay tota noblezza* (BdPP 480.1)³³⁹; mentre nel secondo, la lirica mariana di Joan de Gombaut, *Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegranssa* (BdPP 522.3), innestata all'interno la sezione relativa alle *dansas*³⁴⁰. Notevole risulta anche la cospicua presenza di *dansas* alla Vergine esemplate nel manufatto, ben undici componimenti relativi a questo genere lirico molto in voga a partire del XIV secolo³⁴¹.

TAVOLA 2.15 (ms. r')

FASC.	PAG.	NUM.	RUBRICA ³⁴²	INCIPIIT	BdPP
I	7-8	2	Canso de nostra dona [Mestre Arnaud Algar, bachelier en leys (et) iutge real de Fenolhedas guassah(n)ec la violeta p(er) lo p(rese)nt canso des(us) dita]	Los genols flex ez am lo cap encli	468.1
II	8-9	3	Canso de nostra dona [Nobilis B(er)trand(us) de Roaxio, in legib(us) bacallariu(us), lucrat(us) fuit violeta(m) i(n) (con)sistorio dom(us) co(mun)is Th(olos)e, anno d(o)m(ini). M.CCCC° LIX. cum precedenti dictamine]	Am greus tribalhs m'ap(ro)pi de la mort	486.1
II	12-13	5	Canso de n(ost)ra dona per la qual Moss(en) Anthoni de Junhac, rector de Sant Serni de Th(o)l(os)a gasanhec la violeta l'an .M.CCCC.LV	Flors de vertutz sus totas la plus bela	464.3

³³² La n. 2, p. 7-8 (1454), riportiamo tra parentesi l'anno della premiazione.

³³³ N. 3, pp. 8-9 (1459).

³³⁴ N. 5, pp. 12-12 (1455).

³³⁵ N. 6, pp. 14-15 (1460).

³³⁶ N. 14, p. 23 (1355).

³³⁷ N. 15, pp. 24-25 (1461).

³³⁸ N. 20, pp. 34-35 (1468).

³³⁹ N. 37, pp. 70-71 (1474).

³⁴⁰ N. 60, p. 87 (1466).

³⁴¹ Riportiamo in nota i testi in modo sintetico (altrimenti, cfr. *supra*, Tavola 2.15): BdPP 493.3 (n. 21); BdPP 515.1 (n. 39); BdPP 488.1 (n. 40); BdPP 503.4 (n. 41); BdPP 464.1 (n. 43); BdPP 538.1 (n. 45); BdPP 522.1 (n. 46); BdPP 536.1 (n. 49); BdPP 561.1 (n. 59); BdPP 550.1 (n. 52); BdPP 555.1 (n. 56). Sull'origine del genere della *dansa* cfr. RADELLI 2004, pp. 9-36; altresì interessanti le note sulla *dansa* offerte de BADIA 1982, pp. 106-114, nella sua edizione del *Cançoneret de Ripoll*, in cui vi figurano due *dansas* alla Vergine: nn. X e XII, cfr. BADIA 1982, rispettivamente pp. 219-223, pp. 231-235 e anche ASPERTI 1985, pp. 78-79, in part. n. 43.

³⁴² In alcuni casi la rubrica attributiva non viene esemplata prima ma al termine del componimento, nel qual caso si utilizzano le parentesi quadre.

II	14-15	6	Canso de n(ost)ra dona am rims maridatz, al(ias) dirivatiu p(er) la q(ua)l Danis Andrieu, marcha(n)t de Th(o)l(os)a gaza(n)het la violeta l'an M.CCCC.LX.	Vergis humils la qual devem lauzar	491.1
II	23	14	Canso de nostra dona retrogradada p(er) la qual M(estre) Astorc de Gualhac doctor en leys he iutge de Bilalongua guassahenc la violeta l'an M. CCC. LV	Verges humil son totz fis pretz s'atura	473.1
II	24-25	15	Vers complit fayt en lauzor de n(ost)ra dona, am lo q(ua)l Anthoni del Verger, studiant, gasanhec la violeta l'an M. CCCC. LXI de P(er)pi(n)ha(n) habita(n)t ³⁴³	En vos lauzar mayres de Dieu sagrada	466.1
II-III	27-29	17	Vers capcoat siguen compas d'accen de cobla en cobla [Anno d(o)m(ini) M ^o CCCC LXIII, magister Johannes de Calmo, civis th(olos)an(us) baccallarius in legib(us) lucratus fuit violeta i(n) (con)cistorius dom(us) co(mmun)is Th(o)l(os)e cu(m) precedenti dictamine]	O Dieus molt just poder inextimable	517.1
III	34-35	20	Canso de nostra dona, cum qua h(ab)uit violeta(m) nobilis Franciscus de Morlanis, anno d(o)m(ini) M ^o . CCCC LXVIII	A tu me clam que es de vertut princessa	493.1
III	35	21	Danssa de n(ost)ra Dona [Cum premissa ha(b)u(i)t gaudium Francisc(us) de Morlanis, anno d(o)m(ini) M ^o .CCCC°.LXVI]	Palays de grant excelhe(n)sa	493.3
IV	45-47	23	Am haquest sirventes figurat gasanyhec Marti de Mons l'anglentina, marcha(n)t de Malcosinat de Th(olos)a, M. CCCC. XXXVI	Us ricx verdiers de mot gra(n)t exselensa	532.2
IV	55	28	Complanh moral a forma de canso de n(ostr)a dona, unisona(n)t	Aras consoc que fort es pres ma ffys	568.2
V	70-71	37	Canso de n(ost)ra dona p(er) la qual M(estre) B(er)nat Nu(n)ho, mestre en medicina, guasanhet la violeta l'an M. CCCC. LXXIII	Excellent flor hon jay tota nobleza	480.1
V	71	38	Sirventes capcoat per lo qual guasanhec l'englantina Johan Cathel, Marchant de Th(olos)a, l'an M.CCCC. LXXIII	L'an quatecens mil e setante quatre	519.1
V	73	39	Dansa per Refranh [L'an M. CCCC. LXXIII guasanhetz le gauch mestre J(o)han Bemonys collegiat(us) Sancti Ramundi, Th(olos)e]	Thezaur de grant excellensa	515.1
V	74	40	Sobre lo gautz Dansa d'amors de n(ostr)a dona [Bonneti]	La neyt e'l jorn velh ca(n)tar	488.1
V	74	41	<i>Id.</i> ³⁴⁴ [Mossen Guilhem de Galhac]	Rosa sus tot valeroza	503.4
V	75	43	Dansa de n(ost)ra dona fayta sobre conceptio [D(omi)n(u)s Antonius de Jaunaco, rector Sancti Saturnini, Th(olos)e.]	Car etz sus totas ondrada	464.1

³⁴³ L'ultima riga è stata aggiunta in un secondo momento, visibile grazie alla diversità di inchiostro (leggermente più chiaro).

³⁴⁴ Concordiamo sul parere che «cette pièce est en face de la précédente ; le titre, unique, semble devoir s'appliquer aux deux» in JEANROY 1971^[1914], p. 222.

v	76	45	Dansa de n(ost)ra dona [De Brolio]	Verges voz quez etz complida	538.1
v	77	46	Dansa de n(ost)ra dona [Johan Gombaut, m(a)rcha(n)t de Th(olos)a p(er) aq(ue)sta gazanhec lo gaug l'an M. CCCC. LXI]	De vos servir e lauzar	522.1
v	78	49	Dansa d'amors de n(ostr)a dona am la qual gassanyhec le gaug Peyre de Blays, studia(n)t, l'an .M. CCCC. LXII	A la gentil flor mot pura	536.1
v	78	59	Dansa de nostra do(n)a [Anno d(o)m(ini) M° CCCC. LXVIII mag(ist)e(r) R(amo)ndus Stairem h(ab)uit gaudium in leg(ibus) bacc(allarius)]	Al jorn d'uy flor verginal	561.1
VI	80	52	Dansa d'amors am reffranh p(er) la qual foc jutgat lo gaug M(estr)e Peyre de Vilamur, bachelier en leys, l'an M°. CCCC. LXV.	Neyt et jorn dins en la pessa	550.1
VI	83	56	Dansa de n(ost)ra dona p(er) la quala mag(ist)ro R. Benedicti, in legib(us) baccall(arius), adjudicat(us) e(st) flos gaudii, anno M. CCCC. LXXI	Vergers flor d'aut excelhensa	555.1
VI	87	60	Canso de n(ost)ra dona p(er) cobblas unisso na(n)s he viocx p(er) la qual Iohan Guo(m) baut, marchant, guasanhec la vyo leta l'an M. CCCC. LXVI	Stiuc d'amor qu'es la fo(n)t d'alegra(n)ssa	522.3
VI	88-90	61	Vers figuartz pel qual guasanhec la violeta Mestre Anthoni Crusa, bachelier en leys, l'an M. CCCC.LXXI.	Plasens jardi plus qu'autre jos lo cel	463.1

La prassi compilativa con cui viene costruita la silloge, allestita mediante l'innesto cronologicamente discontinuo di testi, non consente di rintracciare la posizione liminare delle liriche che il genere mariano rivestiva in buona parte delle silloge dell'«unité materielle anciénne».

2.1.13. *Il ms. t¹-t²*

Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2885³⁴⁵;

1350 c., Toulouse.

RAMON DE CORNET, *raccolta poetica appratenti all'autore e ad altri trovatori contemporanei* (64 componimenti), «Registre de Cornet».

Codice composito:

I cc. 1r-45v, acefalo, mutilo e lacunoso [t¹] 1340 c.

Cartaceo; cc. 45; in-folio; 292 x 200; *mise en page* regolare verso per verso, ad eccezione delle epistole tramandate nelle prime carte, disposte su due colonne (cc. 1r-10r). Due copisti, forse tre: A (cc. 1r-44v); B (45r-v)³⁴⁶; la scrittura nei tre casi è una minuscola gotica di tipo librario. Presenza massiccia di

³⁴⁵ Riportiamo in nota l'antica segnatura: *olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.010.

³⁴⁶ Per la presenza di una terza mano nell'allestimento di t¹ «intervenue dans l'ajout du f. 33r (mais il pourrait s'agir aussi de la main 3 [copista dell'intero t²])», cfr. NAVÀS 2019, p. 330.

annotazione marginali; *maniculae*. Uso dello stesso inchiostro per i diversi elementi paratestuali: le rubriche sono inquadrare fra bordi decorati, quelli esemplati dalla mano A terminano mediante una croce; mentre quelli della mano B presentano due frecce³⁴⁷.

II, cc. 46r-62v, acefalo e mutilo [t²] post 1340

Cartaceo; cc. 17; in-folio; 290 x 200; *mise en page* regolare su due colonne. Un copista; minuscola gotica libraria. Assenza di elementi decorativi, il copista di t² riproduce l'impianto decorativo attribuito alla mano B di t¹.

Bibl.: NOULET-CHABANEAU 1888, pp. V-XI; JEANROY 1916, p. 29; BRUNEL 1935, p. 77, § 265; ZUFFEREY 1981, pp. XVIII-XXI; PERUGI 1985, pp. 94-142; NAVÀS 2013; NAVÀS 2019, pp. 329-346.

Il manufatto presenta un allestimento complesso e travagliato che siamo in grado di ricostruire grazie all'analisi eseguita da Marina Navàs. La disamina della studiosa ha consentito di individuare quattro diverse sezioni della silloge eseguite su due unità codicologiche poi rilegate, che evidenziano la sua complessa stratificazione compilativa. Le prime carte del manoscritto (cc. 1r-34v), corrispondenti alla stesura iniziale del codice (t^{1a})³⁴⁸, sono dedicate alla raccolta autoriale di Ramon de Cornet, seguita da un primo ampliamento della sezione iniziale (t^{1b}, cc. 34v-37r), dedicato alla raccolta antologica di autori diversi (Arnaut Vidal de Castelnou d'Arri, Ramon d'Alayrac, Ramon de Cornet padre, e Peire Duran de Limos). Infine, si rileva una seconda aggiunta (t^{1c}, cc. 37v-47v) consacrata a Ramon de Cornet e Peire de Ladils, in cui risultano vergate alcune poesie di Cornet – assenti nella prima sezione – e di Peire de Ladils. Infine, a t¹ viene aggiunto un secondo manufatto t² che, come l'ultima sezione della silloge precedente (t^{1c}), contiene esclusivamente componimenti di Ramon de Cornet e Peire de Ladils. Questo ulteriore supplemento corrisponde, secondo Marina Navàs, alla «troisième phase de compilation»³⁴⁹, che grazie alla totale somiglianza degli elementi decorativi presenti risulta vergata, secondo la studiosa, «ayant t¹ sous les yeux»³⁵⁰.

Il *Registre de Cornet* presenta alcuni componimenti d'interesse, non solo per le tre liriche mariane, ma anche per gli altri testi rigettati, che in questa silloge acquisiscono un'importanza rilevante, poiché consentono di contestualizzare l'ambito clericale in cui fu allestito l'antigrafo impiegato³⁵¹. Il primo testo mariano in ordine di presenza è la canzone *Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptezga* (BdPP 558.12) – definita come *corona* – che oltre alla *laudatio*

³⁴⁷ Cfr. NAVÀS 2019, p. 332.

³⁴⁸ In questo punto seguiamo la ricostruzione codicologica e utilizziamo le sigle proposta da NAVÀS 2019, pp. 336-340. Oltre alla tesi di dottorato qui consultata, cfr. NAVÀS 2013, pp. 161-191.

³⁴⁹ Cfr. NAVÀS 2019, p. 340.

³⁵⁰ Cfr. NAVÀS 2019, p. 330; una delle prove più evidenti dell'ipotesi si verifica nelle cornici dei titoli attribuiti al copista di t², vere riproduzioni di quelle elaborate per il copista B di t¹; cfr. NAVÀS 2019, p. 332.

³⁵¹ Cfr. NAVÀS 2019, pp. 173-175.

mariana serve anche come calendario lunare³⁵². In secondo luogo, troviamo la glossa di Ramon de Cornet alla canzone *En vos lauçar, Dona, mos aturs* de Bernart de Panassac (BdPP 482.2/ 558.h)³⁵³. La glossa in quanto genere, legata alla didattica universitaria³⁵⁴, sembra una tipologia assai diffusa nei trovatori tra fine Duecento e inizio Trecento: basti ricordare l'*exposition* di Guiraut Riquier (BdT 248.VI) sulla canzone morale di Guiraut de Calanson (BdT 243.2)³⁵⁵ o la *gloza* eseguita nel 1305 da Arnau de Vilanova sulla *dansa*, anche questa mariana, di Jaume II, *Mayre de Deu e fylba*³⁵⁶. Infine, la terza lirica, che diversamente delle precedenti viene vergata nella sezione *t^{ab}*, è la canzone de Arnaut Vidal de Castellnou d'Arri, *Mayres de Dieu, verges pura* (BdPP 472.1)³⁵⁷, che, secondo le informazioni rilevate nella rubrica, vinse la violetta d'oro nella prima celebrazione di *Jocs Florals* l'anno 1324.

Il manoscritto studiato è inoltre relatore di altri componimenti che aiutano a contestualizzare sia l'ambiente clericale al quale apparteneva Ramon de Cornet, sia le modalità di trasmissione materiale. Si tratta nello specifico di due testi religiosi scritti in latino: la canzone mariana *Mater Jesu, castrum virginitatis* (BdPP 558.b) e la *proza Amore Dei Bernardus* (BdPP 558.a), entrambe esemplate nella prima sezione del manufatto (*t^a*). La presenza nella stessa silloge di componimenti in latino e in volgare risulta, seppure non sia esclusiva di *t^l-t^l*, risulta piuttosto limitata in ambito occitano. Qualche pagina prima, nel trattare il manoscritto R, abbiamo già rilevato l'esistenza, nella parte finale del manufatto, di una seconda lirica mariana: la canzone *Ho flors odorifera* di Peire de Lunel (BdPP 544.a). Secondo Maria Navàs, la presenza dei due testi in latino risulterebbe un ulteriore indizio, oltre al computo liturgico tramandato nel codice, per l'individuazione dello *scriptorium* di origine dell'antigrafo di *t^l* all'interno di un ambiente clericale, più precisamente nell'Abbazia cistercense di Pontaut³⁵⁸.

³⁵² N. 20 (18v); la rubrica informa che grazie al componimento RmCor vinse la *violeta d'aur* in 1333.

³⁵³ N 29 (cc. 26r-27r).

³⁵⁴ Cfr. KELLY 2005, pp. 681-692; altresì rilevante i riferimenti «del mot 'glossa' a l'interior de les composicions» riportati da NAVÀS 2019, p. 274, un indizio che secondo la studiosa potrebbe evidenziare la diffusione di tale modalità letteraria; la studiosa propone persino che potrebbe trattarsi di un tipo di pratica eseguita all'interno del *Consistori*, cfr. NAVÀS 2019, pp. 156-157. Sulla *glossa*, cfr. anche le note di BELTRÁN 2004, p. 122.

³⁵⁵ Cfr. CAPUSSO 1989.

³⁵⁶ Sulla *dansa* mariana, cfr. CLUZEL 1957-1958, pp. 356-358; de LOLLIS 1887, pp. 289-295.

³⁵⁷ N. 38 (cc. 34v-35v).

³⁵⁸ La presenza dell'occitano in ambito monastico non risulta esclusiva né di RmCor, né della silloge qui studiate; per altri esempi, oltre al *Llibre vermell de Montserrat* che verrà studiato nelle prossime pagine, cfr. NAVÀS 2019, pp. 173-177.

TAVOLA 2.16 (ms. *f¹-f²*)

FASC.	CART.	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdPP
<i>f^{1a}</i>					
-	17v-18r	18	Le digz Frayre . R(amon), ca(n)so en lati	Mater Ih(es)u· castru(m) virginitatis	555.b
-	18v	20	[Lo digz frayre] Ramo(n) corona ab la conoys om lo cu(m)te de la prima luna prima [...] e gazanhet ne la violeta de l'aur a Toloza l'a(n) . M. CCC. XXXIII.	[...] mot Gentils fo(n)s e gra(n)s Mars d'apteza	558.12
-	26r-27r	29	Le digz Frayre .R(amon). Gloza sobre·l vers d'en Bernat de Panasac, senhors de Roeda ³⁵⁹ .	Bernat de Panasac	558.h (482.2)
-	32v-33r	34	Proza le digz Frayres Ramons	Amore Dei Bernardus	558.a
<i>f^{1b}</i>					
-	34v-35v	38	Cirve(n)te(s) qual fe n'Arnautz Vidal dal Castel nou d'Arri e gazanhet ne la violeta de l'aur a Toloza, so es a ssaber la premiera q(ue) si donet e fo en l'a(n) .M. e .CCC. eXXIII ³⁶⁰ .	Mayres de Dieu verges pura	472.1
<i>f^{1c}</i>					
-	44v-45r	54	Chanso replicada en la fis .M(ossen). de Cornet	Joys e dolors al meu cors affan.fan	558.24

L'esistenza all'intero di *f¹-f²* di una complessa e articolata *ratio* compilativa, che organizza internamente la silloge attraverso il susseguirsi delle diverse sezioni autoriali e antologiche, consente di elaborare di nuovo la stessa tipologia di sondaggio prima attuata. Grazie a questa metodologia, siamo in grado di rilevare l'importanza altamente demarcativa che alcuni testi mariani assumono all'interno della disposizione delle liriche. Partiamo dunque dalla prima sezione del codice (*f^{1a}*), quella che secondo alcuni studiosi risulterebbe un apografo diretto dal *Liederbuch* allestito «dans l'entourage le plus immédiat de l'auteur»³⁶¹ nell'Abbazia di Pontaut. Senza entrare nel merito di tale ipotesi, vorremmo concentrare la nostra attenzione esclusivamente sulla collocazione che i componimenti mariani occupano all'interno della raccolta poetica, in cui la disposizione interna dei testi – con la trascrizione dei sirventesi in posizione autoriale – corrisponderebbe alla volontà di presentare Ramon de Cornet come una vera e propria autorità morale³⁶². La prima canzone d'interesse, *Mater Jesu, castrum*

³⁵⁹ Nel margine sinistro viene apposta una *manicula* che segna la seconda *cobla*, immediatamente sotto riscontriamo un intento di riproduzione del mantello della Vergine, descritto nella seconda stanza: «Vostras fayssos dins un mantel de pers / estelat d'aur, folrat de menutz vars» (vv. 11-12).

³⁶⁰ Il componimento viene segnato da una *manicula* sul margine sinistro; inoltre sopra la *manicula* si riscontra un'illustrazione marginale raffigurante la Vergine, coperta dal classico mantello stellato e coronata da un nimbo. (c. 34v).

³⁶¹ NAVÀS 2019, pp. 342-344, a p. 344.

³⁶² Cfr. NAVÀS 2019, pp. 342-344.

virginitatis (BdPP 558.b), viene posta alla fine dell'apposita sezione dedicata a tale forma metrica³⁶³. Significativo anche il secondo testo, la lirica *Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptez* (BdPP 558.2), esemplata insieme ad una *cobla esparsa* (BdPP 558.40) sul 'crinale' che separa la sezione delle canzoni da quella dei *vers*³⁶⁴. Infine, la terza canzone mariana è la lirica di Bernart de Panassac che, innestata nella *gloza* di Ramon de Cornet (BdPP 558.h; 482.2), viene vergata fra la sezione dei *vers* e la parte dedicata ai generi dialogati. Tale posizione di confine potrebbe essere dovuta al polimorfismo del genere della glossa, una tipologia testuale che da una parte si lega, attraverso il suo «aspecte didactic», al genere del *vers*; mentre grazie alla duplicità di voci che la caratterizzano, si avvicina al genere dialogico³⁶⁵. Per quanto riguarda la seconda delle partizioni del primo manoscritto (*t^{1b}*), l'unica delle canzoni mariane in essa tramandata – la lirica *Mayres de Dieu, verges pura* (BdPP 472.1) di Arnaut Vidal – si colloca in posizione esordiale, aprendo la raccolta antologica di trovatori del XIII-XIV secolo.

I dati appena menzionati consentono di evidenziare il ruolo rilevante rivestito dai componimenti mariani, inseriti per lo più a suggello o inizio di sezione, ma non sono gli unici: analogamente significativo risulta l'insieme di *marginalia* che affiancano alcune delle liriche del manufatto. Limitandoci esclusivamente ai componimenti privilegiati nella presente ricerca, possiamo elencare ben tre disegni marginali, probabilmente eseguiti in un secondo momento, che accompagnano e illustrano i due testi tramandati³⁶⁶. Le prime due immagini, abbinate rispettivamente alla II e alla III *cobla* della lirica di Bernart de Panassac (BdPP 482.2), sembrano illustrare alcune dei passi del testo, relativi rispettivamente alla descrizione del mantello della Vergine («Vostres fayssos dins un mantel de pers / estelat d'aur, folrat de menutz de vars», vv. 11-12); e alla metafora mariana che vede la Vergine come «Le bels palayts on vos etz de ·VII· murs» (v.17). Infine, la terza illustrazione mariana si trova affiancata alla lirica di Arnaut Vidal, *Mayres de Dieu, verges pura* (BdPP 472.1), e raffigura un delicato volto affiancato all'*incipit*. Questi ultimi indizi provano l'interesse per l'argomento mariano non solo da parte del compilatore della silloge, ma anche da parte dei lettori posteriori.

³⁶³ N. 18, cc. 17v-18r.

³⁶⁴ N. 20, c. 18v.

³⁶⁵ Cfr. NAVAS 2019, p. 237.

³⁶⁶ Tale ipotesi viene congetturata in base allo spoglio della totalità di *marginalia*, cfr. Fig. II, p. 53. Per il presente manoscritto abbiamo anche elaborato una tabella con le *maniculae* vergate nel testo che non ha offerto alcun risultato significativo per quel che riguarda la tipologia di testi studiati, cfr. App. II, Tav. 2.51., p. 400.

2.2. Manoscritti autoriali

2.2.1. *Il ms. q*

Wolfenbüttel, August Herzog Bibliothek, Extravagantes 268;

XII-XIII s.

CANZONIERE OCCITANO *q*.

Codice composito, probabilmente assemblato nel XVIII secolo³⁶⁷:

I cc. 1r-70v [A]

La prima parte (A) si compone di due unità codicologiche diverse³⁶⁸:

A¹ cc. 1r-4v; XII s., Francia.

PREGHIERA IN FRANCESE (*Ayde Diex sainte trinite*).

Membranaceo; cc. 3; 1⁶; 165 x 120; rigatura a colore. Un unico copista; Butzmann definisce la scrittura come «frühgestische Minuskel»³⁶⁹. Assenza di decorazioni.

A² cc. 4r-70r; 1254, Italia settentrionale (formula di datazione c. 68r).

CANZONIERE OCCITANO *q*.

Membranaceo; cc. 67; ff. II, 8⁸, 9²; richiami; 165 x 120; identica *mise en page*: colonna centrale unica di 26 righe; rigatura a colore. Un unico copista; scrittura «italienische Rotunda»³⁷⁰. Assenza di decorazioni: nel ms, si riscontra lo spazio bianco riservato alle iniziali ornate e alle miniature, non realizzate.

Alla c. 68r compare la formula di datazione: *[E]n lan de crist mil ducens ecin | quante. Et quatre ap(re)s aiquestas | obras saintas. Foran faiaçs escri | chas et fenida. | Cel que la fes deus li don t(er)nal vida am(en).*

Alla c. 1r una nota di possesso, sopra a rasura: *J. B. Hautin*; a c. 70v una prova di penna: *Magnum michi munus ab immortalis deo, beatissime pater, oblatum esse video.*

Il tentativo di ricostruzione della storia del codice è risultato del tutto infruttuoso, fra la bibliografia consultata non riscontriamo nessuna indicazione sulla questione. Le uniche note sull'origine provengono dalla stessa fonte, in cui l'autore specifica che il *livre* fu composto durante una lunga reclusione: «et de p(re)içon on ai [e]staç / xx. anç et plus, estres mon graç» (c. 29v). Dallo studio della lingua si evince che si tratti di un autore dell'Italia settentrionale (forse veneto)³⁷¹.

II cc. 73r-102v [B]

XIII s., Germania nordoccidentale

MACER FLORIDUS, anepigrafo.

Membranaceo; cc. 30; 4⁸; 165 x 110; rigatura non visibile; scrittura «gotische Minuskel»³⁷².

³⁶⁷ Cfr. VERLATO 2002, p. 177.

³⁶⁸ La proposta di divisione interna, cfr. BUTZMANN 1972, pp. 131-133.

³⁶⁹ Cfr. BUTZMANN 1972, pp. 131-133.

³⁷⁰ Cfr. BUTZMANN 1972, pp. 131-133.

³⁷¹ Cfr. VERLATO 1998; SELÁF 2008, p. 200 interpreta – senza esemplificazioni – che possa trattarsi di una «*prison allégorique*».

³⁷² Della partizione proponiamo una versione riassuntiva, per indicazioni più precise cfr. SELÁF 2008, p. 132.

Bibl.: BEKKER 1842, pp. 15-20; BARTSCH 1872, pp. 37-38, § 27; LEVY 1887, pp. 173-288, pp. 420-435; BRUNEL 1935, p. 3, § 9; BUTZMANN 1972, pp. 131-133; VERLATO 1998; VERLATO 2002, pp. 173-247; VERLATO 2009, pp. 263-291.

Il codice custodito alla Herzog Bibliothek di Wolfenbüttel può essere considerato sotto molti aspetti un vero *hapax* canzonieresco della tradizione manoscritta occitana³⁷³. I tratti particolari che conferiscono alla silloge la sua unicità sono sostanzialmente due. In primo luogo, il manufatto si contraddistingue per una specializzazione religiosa alquanto singolare: tutti i componimenti tramandati nel codice di Wolfenbüttel sono ascrivibili alla tematica sacra. In secondo luogo, la singolarità del manoscritto è dovuta al fatto che i testi sono stati redatti da un unico autore: un ignoto trovatore di cui sappiamo solamente che compose i testi (da lui definiti come «oracions»³⁷⁴) mentre si trovava in reclusione monastica. Senza entrare in disquisizioni su come classificare la raccolta testuale, accogliamo pienamente la definizione proposta da Verlato che attraverso una minuziosa analisi delle auto-designazioni adotta la specifica e adatta definizione di «canzoniere religioso».³⁷⁵ Quest'ultimo motivo è risultato determinante per la presentazione del codice in una sezione a sé stante, lontano dal resto delle sillogi antologiche prima evidenziate.

I testi dedicati alla Vergine sono i seguenti: *Ai, vergen sancta Maria*³⁷⁶; *Sancta maria / Vergen gloriosa*³⁷⁷; *Salve regina donna*³⁷⁸; *La flor del mun, a cui per dreit sopleia*³⁷⁹. Per quel che riguarda invece i testi esclusi ci limitiamo a elencarli in ordine di presenza: *Prec vos molt umilmens*³⁸⁰; *Sainta Maria vergen, maire*³⁸¹; *Merce vos quier, vergen regina*³⁸²; *Deus sal, dona, que fos degna d'auçir*³⁸³; *Regina vergen, donna valenç et pros*³⁸⁴; *Salve regina, vergen engeneris*³⁸⁵; nella tavola abbiamo inserito i due

³⁷³ Ancorché l'origine italiana settentrionale risulti indubbia, l'origine precisa del codice resta tuttora incerta. Nel presente studio abbiamo tentato di eseguire una ricerca che è risultato del tutto infruttuosa. Data l'origine patavina dei alcuni dei codici custoditi oggi a Wolfenbüttel, proveniente dal monastero di San Giovanni di Verdara, abbiamo ricercato sul catalogo del TOMASIN 1639 la possibile presenza del nostro manufatto (pp. 9-40).

³⁷⁴ N. 39, v.6 (c. 68r); i numeri d'ordine e i versi risalgono all'edizione di VERLATO 1998, impiegata qui come ed. di rif.

³⁷⁵ Oltre a definizione di «oracions», il trovatore impiega anche il lemma di «divre» (n. 40, v. 11) per definire l'insieme di materiale testuale da lui elaborato (il cui rimando con GrRiq, risulta evidente). Il lemma compare nell'ultimo componimento del canzoniere che funge, in parole di VERLATO 2002, p. 184, «da confine assoluto della raccolta»; per altre evidenze sulla terminologia del *trobar* adottata dall'autore, cfr. VERLATO 2002, in part. 181-185.

³⁷⁶ N. 14 (cc. 35r-36r).

³⁷⁷ N. 15 (cc. 36r-37r).

³⁷⁸ N. 18 (cc. 42v-44r).

³⁷⁹ N. 34 (cc. 61r-62v).

³⁸⁰ N. 4 (c. 24r-v).

³⁸¹ N. 10 (c. 29r-v).

³⁸² N. 11 (cc. 29v-32r).

³⁸³ N. 27 (cc. 51v-53r).

³⁸⁴ N. 28 (cc. 53r-54r).

³⁸⁵ N. 30 (cc. 55v-56r).

componenti religiosi rivolti a Dio citati da Karl Bartsch nel suo studio³⁸⁶: *Segner Deu, a vos mi confes* e *Altisme Deu, segner omnipotens*³⁸⁷.

TAVOLA 2.17 (ms. q)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	BdI
III	24r-24v	4	-	[P]Rec vos molt umilm(en)s	-
IV	29r-29v	10	-	[S]Ainta maria vergen maire	-
IV	29v-32r	11	-	[M]Erse vos quier vergen regina	-
IV	35r-36r	14	-	[A]I vergen s(an)cta maria	-
IV - V	36r-37r	15	-	[S]ancta maria Vergen gloriosa	-
V	37r-38v	16	-	[V]ergen sai(n)ta margarida	-
V	38v-42v	17	-	[S]Egner deuavos mi confes	-
V	42v-44r	18	-	[S]Alve regina do(m)na	-
V - VI	44r-45r	19	-	[A]ltisme deu segner om(n)ipotens	-
VI - VII	51v-53r	27	-	[D]Eus sal dona, que fos degna dauçir	-
VII	53r-54r	28	-	[R]Egina v(er)gen domna vale(n)ç et pros	-
VII	55v-56r	30	-	[S]Alve regina verge(n) engeneris	-
VIII	61r-62v	34	-	[L]A flor de mun acui per dreit sopleia	-

Uno degli indizi su cui Verlato fonda la sua definizione di «canzoniere religioso» viene ricavato dall'articolata *ordinatio* e *compilatio* interna: il canzoniere di Wolfenbüttel presenta una complessa ed elaborata disposizione dei testi, in cui i diversi testi della raccolta vengono organizzati a seconda del metro e del destinatario³⁸⁸. Dal punto di vista metrico il canzoniere si può dividere – accettando come valide le partizioni proposta da Verlato³⁸⁹ – in due parti chiaramente differenziate: la prima sezione comprende le poesie nn. 1-18 (I), che si contraddistinguono per un metro più breve del decasillabo, la seconda parte, relativa ai testi n. 19-40 (II), che presenta un'assoluta uniformità metrica con l'uso esclusivo del decasillabo (tranne per il n. 35). Ma oltre a questa strutturazione macroscopica, sussiste un secondo livello di organizzazione, fondato su due criteri diversi: l'assetto formale dei componimenti (forma strofica o astrofica) e l'entità a cui è rivolta la preghiera. La prima parte del canzoniere (I) presenta – secondo il criterio di Verlato – un'ulteriore scissione interna che consente l'enucleazione di due blocchi, disposti in una netta opposizione formale: a un primo gruppo di componimenti astrofici (nn. 2-13) viene fatto seguire un secondo insieme di testi composti mediante la forma metrica della canzone (nn. 14-18). Ma tale partizione metrica consente inoltre ulteriori partizioni in base al contenuto: le prime otto liriche (Ia) presentano un'articolata gerarchia allocutiva in progressione discendente: le preghiere sono

³⁸⁶ Cfr. BARTSCH 1872, p. 37, § 27.

³⁸⁷ Rispettivamente, n. 17 (cc. 38v-42v); n. 19 (cc. 44r-45r).

³⁸⁸ Cfr. VERLATO 2002, pp. 181-188, § 3.

³⁸⁹ Cfr. VERLATO 1998, pp. 8-10.

rispettivamente rivolte a Dio (nn. 2-3), alla Vergine (n. 4), agli angeli e ai santi (n. 5), alla croce (n. 6), alle sante (n. 7), e chiuse da una breve preghiera (n. 8). Il secondo blocco di componimenti invece (Ib) si articola in modo chiastico: «una coppia di preghiere a Dio (nn. 9, 12) incornicia una coppia di preghiere alla Vergine (nn. 10, 11)»³⁹⁰, il tutto viene suggellato attraverso un componimento rivolto ai Santi (n. 13). La terza sezione – quella strofica (Ic) – viene consacrata alla *laudatio* degli intermediari fra Dio e l'uomo, fra i quali la Vergine assume un ruolo privilegiato e assolutamente preponderante: tre dei cinque testi – tutti in posizione altamente demarcativa³⁹¹ – vengono rivolti a Maria (nn. 14, 15 e 18) e risultano tutti appartenenti al *corpus* mariano. Nella seconda macro-sezione del canzoniere il criterio metrico sembra sovraordinato a quello contenutistico, in quanto alla base dell'*ordinatio* e della *compilatio* troviamo un'organizzazione regolare fra canzoni e composizioni in distici, ovvero fra testi strofici e componimenti con un assetto astrofico. Tale sistematizzazione consente di stabilire di diverse sequenze in base all'assetto formale: nella prima (IIa) la canzone funge da elemento delimitativo, articolando con la ricorrenza di tale forma metrica (nn. 19, 22, 26) tre differenti gruppi astrofici di due (nn. 20, 21), di tre (nn. 23-25) e di quattro componimenti (nn. 27-30). Le altre due invece vengono strutturate fra un primo gruppo di (IIb) di liriche prevalentemente strofiche (nn. 31-35, ad eccezione della n. 32) e una seconda sequenza di componimenti in distici astrofici (nn. 36-40). Nelle tre sezioni che in cui si divide la seconda parte del canzoniere (IIa, IIb e IIc), il criterio distributivo inerente al contenuto rilevato nella prima sezione sembra del tutto secondario: l'unica lirica mariana accolta nel *corpus*, presente in questa nella sezione IIb, risulta vergata – senza *ratio* apparante – fra un componimento rivolto a Dio (n. 33) e un testo dottrinario sulla caducità della vita (n. 35). Per quanto riguarda i testi mariani accolti nel *corpus*, nonostante nell'ultimo caso annoverato (n. 34) la canzone mariana non assuma una funzione demarcativa, e sebbene nei rimanenti casi analizzati (nn. 14, 15, 18) tale ruolo non sia del tutto evidente, risulta rilevante la posizione terminale rivestita dal componimento n. 18, inserito a suggello della prima macro-partizione ipotizzata da Verlato nella sua ricerca. Nel caso dei testi rigettati invece resta da sottolineare la loro presenza privilegiata: i testi indirizzati alla Vergine si trovano sempre affiancati a quei componimenti rivolti a Dio o alla Trinità, evidenziando con la sola presenza il ruolo gerarchicamente pregnante che Maria riveste nel cammino della storia della salvezza.

³⁹⁰ VERLATO 1998, p. 9.

³⁹¹ La sezione si apre con due liriche mariane (nn. 14 e 15), segue un testo a Santa Margherita (n. 16) e uno indirizzato agli apostoli (n. 17) e si conclude con un terzo testo alla Vergine (n. 18).

2.3. Miscellanee letterario-religiose

Una volta studiati i grandi canzonieri antologici della tradizione manoscritta occitana, veicolo privilegiato per la trasmissione della lirica trobadorica (anche mariana), risulta doveroso addentrarsi nel secondo filone della produzione letteraria medievale in lingua d'oc, caratterizzato da «una tradizione manoscritta povera se non poverissima, ricca di esemplari unici» e circoscritta all'area «occitanica o, al più, occitano-catalana»³⁹². Tali testi risultano al di fuori della grande stagione lirico-cortese e si contraddistinguono per un certo polimorfismo (testi agiografici, religiosi, drammatici e scritture tecniche o didattiche)³⁹³. Fra le carte di tali raccolte miscellanee, riscontriamo alcune delle liriche mariane del nostro *corpus*, tramandate, in alcuni casi, in maniera avventizie. Oltre al 'sacro' che accomuna tutte le raccolte dal punto di vista tematico, tale produzione risulta circoscritta non solo dal punto di vista geografico (uno spazio delimitato – come avanzava già Asperti – fra le contee meridionali della Francia e il Principato della Catalogna, con qualche propaggine nella penisola italiana), ma anche per la cronologia di allestimento (XIV e XV secolo). Al magro manipolo di codici riportati nella Tavola 2.18, sarebbe necessario aggiungere, per questioni di affinità testuale e affinità di trasmissione, uno dei codici riportati nella prima macrocategoria, il manoscritto R. Il «chansonnier d'Urfé» infatti si distingue dal resto delle sillogi canzonieresche per riunire le due modalità appena delineate³⁹⁴. Sebbene i primi fascicoli di R siano dedicati alla consueta antologia lirica, le ultime sezioni del manufatto sono invece riservate alla trasmissione di materiale testuale non lirico, in cui riscontriamo alcune delle *pièces* religiose che ricompaiono fra i codici miscellanei qui accennate. Infine, sono da segnalare due sillogi che, malgrado tematicamente si allontanino dalle miscellanee religiose appena esposte, presentano la medesima modalità nella trasmissione dei testi. Si tratta dei codici *Si e w*, in cui le carte rimaste in bianco dopo la trascrizione della *summa* di diritto canonico – nel primo dei due codici – e delle opere religiose – nel secondo – vengono occupate mediante l'inserimento di due liriche mariane, rispettivamente *Flors de Paradis* (BdT 461.123) e *Dona, dels angils rebina* di Peire de Corbiac (BdT 338.1).

³⁹² ASPERTI 2002, p. 521.

³⁹³ Per un inquadramento generale cfr. ASPERTI 1985, pp. 59-103; ASPERTI 2002, pp. 521-534; AVALLE 1992, pp. 107-133, in part. §§ 5, 7, 8; CABRÉ-MARTÍ-NAVÀS 2009, pp. 349-376; LAZZERINI 2010, pp. 177-183. Sono poche le opere religiose sulle quali siano state allestite edizioni critiche moderne, le più rilevanti sono: *L'Esponsalizi de Nostra Dona*, ed. KRAVETCHENKO-DOBELMANN 1944-45, pp. 273-215; *Barlaam e Jozaphas*, ed. BONNIER PITTS 1986; *Vida de santa Magdalena*, ed. MARINONI 2012; *Pacion de Santa Margarida*, ed. LANNUTTI 2012; *Sancta Agnes*, ed. DE SANTIS 2016; per una visione generale, cfr. HENRARD 1998.

³⁹⁴ Cfr. ZUFFEREY 1994, pp. 1-29.

TIPOLOGIA	MS.	CRONOLOGIA	LOCALIZZAZIONE	TOTALE
Miscellanee religiose	Z	XIII-XIV s.	Languedoc	2
	Fi	XIV s.	Provenza	1
	LLV	XIV-XV s.	Catalogna	1
	R	XIV s.	Languedoc	11
Trattati	Si	XIV s.	Catalogna	1
	w	XIV s.	Italia	1

Tavola 2.18 Totale di liriche tramandate nelle raccolte miscellanee oggetto d'indagine.

Senza entrare nel merito delle prime composizioni religiose in occitano, le cui radici affondano sino ai reperti più antichi conservati in questa lingua³⁹⁵, nelle pagine che seguono ci limiteremo a fornire lo stesso tipo di indagine seguito per i manoscritti antologici, adattando però la metodologia alla nuova tipologia di raccolta miscellanea (specie per quel che riguarda l'analisi della prassi compilativa)³⁹⁶, in cui nella maggior parte delle volte i criteri di distribuzione analizzati precedentemente risultano del tutto inoperanti. Già Asperti, qualche decennio fa, sottolineava l'importanza di «rapportare i prodotti letterari di quest'età incerta a quadri di riferimento più ampi, articolati e complessi di quelli comunemente presi in esame»³⁹⁷. Veniamo ora alla disamina delle sillogi, tralasciando per il momento alcune delle questioni che più hanno destato l'interesse fra i romanisti che si sono occupato di questa tipologia di manufatti (motivazione di assemblamento, modalità di trasmissione dei componimenti, legami fra circolazione di testi e situazione politico-religiosa del Midi dopo l'insediamento degli ordini mendicanti e l'inquisizione, ecc.).

2.3.1. *Il ms. Z.*

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1745

XIII-XIVs.; Diocesi di Agde

CANZONIERE OCCITANO Z

Membranaceo; cc. 185; 1-19⁸, 20⁴. [...] ³⁹⁸; richiami orizzontali; *mise en page* regolare, disposizione su due colonne; rigatura a secco (si osserva la foratura nell'estremo della carta nei casi in cui questa non risulti rifilata); due mani (forse tre): la mano A copia la quasi totalità del codice (cc. 1v-157v), probabilmente la parte relativa a *La vida de Sant Alexi* (cc. 158r-166r) è stata realizzata, pur presentando un *ductus* meno curato rispetto alle carte precedenti, dalla stessa mano A; ben più visibile invece la presenza di una mano B (chiaramente posteriore) che copia la parte finale della silloge (cc. 170r-185r). Iniziali di inizio sezioni rosse e blu, filigranate; iniziali interne rosse e blu, filigranate, leggermente minori alle precedenti rispetto al modulo.

³⁹⁵ Per tale questione, che riprenderemo in sede conclusiva, cfr. CINGOLANI 1993, pp. 91-99; CINGOLANI 1993-1994, pp. 37-55 e anche i due contributi di SPAGGIARI 1977, pp. 117-350 e SPAGGIARI 2018, pp. 193-218.

³⁹⁶ Su tale aspetto cfr. RICO 1997, pp. 151-169.

³⁹⁷ ASPERTI 1985, p. 85.

³⁹⁸ L'analisi è stata condotta sulla riproduzione digitale: l'assenza di richiami (a partire del fasc. XX) non ha consentito la ricostruzione della fascicolare dell'ultima parte della silloge.

Origine meridionale: secondo le schede consultate il codice sarebbe stato composto nella diocesi di Agde fra il XIII e il XIV.

Bibl. JEANROY 1916, p. 18; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXIV; BRUNEL 1935, pp. 46-47, §154³⁹⁹.

La lettura cursoria dell'insieme di componimenti traditi nella silloge consente di evidenziare fin dai primi esempi non solo la preponderanza dell'argomento sacro, ma anche la sua spiccata mescolanza in quanto ai generi tramandati: disposti fra le carte di Z riscontriamo trattati come il *Libre de vicis e vertuts*⁴⁰⁰, il *De contricio* o l'esposizione su *La confessio et de cal manyeyra deu hom confessar sos peccatz*⁴⁰¹, traduzioni occitane di vangeli come il *Vangelo di Nicodemo* o l'ancora più noto *Vangelo dell'infanzia di Tommaso*⁴⁰². La totalità del materiale è consultabile nella tav. 2.19 (cfr. *infra*), qui ci limiteremo all'esposizione dei soli esempi mariani, suddivisibili, a seconda della loro modalità, in tre sezioni ben distinti. Nel primo gruppo rileviamo due componimenti relativi a un genere molto in voga nel basso Medioevo, quello delle 'sette gioie' della Vergine: si tratta di due testi trascritti assieme, uno di autore anonimo e l'altro attribuito a Guy Foucois, futuro papa Clemente IV (1202c.-1268)⁴⁰³.

Il secondo gruppo è costituito da un unico esempio, *La passio de Nostra Dona sancta Maria*, attribuita – secondo quanto reca la rubrica – a Sant'Agostino, in cui l'autore si affretta a ribadire, anche in sede esordiale, che ha deciso di tradurre alcuni dei libri di Sant'Agostino perché «[...] tugz non entendon lati» (v. 5, c. 137v)⁴⁰⁴. Senza entrare nel dettaglio di questo volgarizzamento in versi, resta da dire che il genere della *lamentatio Virginis*, qui modulato sotto i parametri propri del *planctus*, ebbe una fortuna considerevole a partire del XIII secolo a causa del concetto dell'*imitatio Christi* propugnato dagli ordini medicanti: Maria ai piedi della croce incarna la sofferenza che ogni cristiano sente nella contemplazione della⁴⁰⁵. Arriviamo infine ai due testi per noi più rilevanti, vergati nella medesima sezione, *Flors de Paradis* (BdT 461.123) e *Esperansa de tots fermes esperans* (BdT 206.1)⁴⁰⁶: entrambe le liriche sono trascritte senza alcun elemento paratestuale attributivo (come avviene nella maggior parte dei componimenti non lirici legati alla sfera più bassa)⁴⁰⁷. Mentre la trascrizione del primo testo risulta completa dal punto di vista decorativo, l'allestimento della seconda lirica è incompiuta,

³⁹⁹ Indispensabile per l'elaborazione della scheda la consultazione delle schede digitali della BNF e di *Arlima*.

⁴⁰⁰ N. 1 (cc. 2r-104v).

⁴⁰¹ Rispettivamente, n. 6 (cc. 130r-132r) e n. 11 (cc. 144r-147v).

⁴⁰² Rispettivamente, n. 2 (cc. 106r-122v) e n. 16 (cc. 170r-181v).

⁴⁰³ Occupando rispettivamente, n. 4 (cc. 125r-127v) e n. 5 (cc. 127r-130r).

⁴⁰⁴ Del testo esiste un'antica edizione difficilmente reperibile, cfr. FABRE 1920.

⁴⁰⁵ Cfr. SPAGGIARI 2018, pp. 206-207; per la tradizione del *planctus* cfr. STICCA 1970.

⁴⁰⁶ N. 14, rispettivamente cc. 156r-157r (BdT 461.123) e c. 157r-v (BdT 206.1).

⁴⁰⁷ Cfr. ASPERTI 2002, p. 539.

a causa dell'assenza delle decorazioni, a cui viene però riservato l'apposito spazio all'inizio di ogni stanza⁴⁰⁸.

TAVOLA 2.19. (ms. Z)

FASC.	CARTA	NUM ⁴⁰⁹ .	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdT</i>
I - XIII	2r-104v	1	-	Lo pre mier ma(n)da me(n) q(ue) dieus comandet	-
XIV-XVI	106r-122v	2	-	Sens e razos e divina esc(ri)ptura	-
XVI	122v-125r	3	Aysso desus es la passio(n) de Ih(es)ucristz et aysso son los .xv. signes. q(ue) veno	Ar escotas so q(ue) ieu diray	-
XVI	125r-127v	4	Ayssi comensso .lo. vij. gaugz de la mayre de dieu Ih(es)u Cristz	Escrigz trob (et) ayssi es vers	-
XVI - XVII	127v-130r	5	-	E nom del payre om(n)ipotent	-
XVII	130r-132r	6	Aysso es de contr(i)cio .cossi deu hom aver co(n) tricio de sos peccatz e delas pen(a)s infernals	Totz homs q(ue)s vuelha aparellhar	-
XVII	132r-134v	7	Infernals las .x. penas	Apres aysso p(er) escalfar	-
XVII	135v-136r	8	-	Dieus vos salve trastotz essems	-
XVII	136v-137r	9	L'apistola q(ue) es de sotz esc(ri)cha fon tr(a) mesa assa cara seror frayre matzfre frayres me(n)re la festa de nadal et apres	Frayres matzfres assacara seror	-
XVII - XVIII	137v-144r	10	Aysso es la passio de n(ost)ra dona s(an)c(t)a M(aria) ayssi conos retras S. augusti	Ad honor de la trinitatz	-
XVIII - XIX	144r-147v	11	Ay es la cofessio et en cal maneyra deu hom cofessar sos peccatz e sos falhimens	Hieu fortz peccayre e non digne fau	-
XIX	148r-153r	12	-	Janiyer a jorns . xxxj.	-
XIX - XX	153r-156r	13	-	Hieu era apellatz p(er) nom petitz efans [...]	-
XX	156r-157r	14	-	Flors de p(ar)adis regina de bon ayre	461.123
XX	157r-v	14	-	[E]Speransa de totz ferms espe rans	206.1
-	158r-166r	15	La vida de sant Alexi	E nom de dieu lo salvador	-

⁴⁰⁸ Abbiamo alcuni dubbi sul fatto che il secondo componimento sia stato vergato dallo stesso copista A: il cambio del modulo, leggermente superiore in *BdT* 206.1, potrebbe indurre a questa impressione, probabilmente infondata.

⁴⁰⁹ Adottiamo la numerazione del catalogo della BNF.

-	170r-181v	16	-	El nom de dieu velh comensar	-
-	182r-185r	17	Deus laudem ne tacueris quia os peccatoris et os doloris sup(er) me ap(er)tum est	Senher diaus p(er) ta honor	-

Benché l'assenza di sezioni autoriali non consenta di evidenziare (o meno) il ruolo demarcativo svolto dalla canzone mariana, la posizione che le due liriche occupano all'interno del manufatto permette di avanzare qualche ipotesi. Le due canzoni vengono trascritte alla fine dei fascicoli attribuiti all'amanuense A, responsabile della trascrizione della quasi totalità della silloge (cc. 1v-157v), a cui verranno poi aggiunte una serie di carte con nuovo materiale (cc. 158r-185r). Infine, vorremmo sottolineare che entrambe liriche mariane vengono chiusi dalla formula eucologica «amen», che conferisce ai due testi un carattere sacro⁴¹⁰.

2.3.2. *Il ms. Fi*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 40;

XIV s., Avignone

CANZONIERE OCCITANO *F*

Codice composito, due distinte unità codicologiche elaborate dallo stesso copista.

I cc. 1r-101r [a]⁴¹¹

II cc. 1r-61v [b]

Membranaceo; cc. 162; l'impossibilità di consultare la silloge ha impedito l'elaborazione dello schema di fasciolazione; 258 x 180. Una mano: Meyer attribuisce l'intero codice a Peire de Serras, distinguendo tre diverse fasi di elaborazione riconducibili ai tre diversi *ductus* presenti nel manufatto⁴¹². Il codice presenta due diverse *mise en page*, secondo Paul Meyer l'attuale manoscritto, risale a due codici diversi rilegati in secondo momento; nel processo di rilegatura però vi furono errori di ordine interno, in cui le parti finali di *a* e di *b* risultano scambiate (aspetto ben visibile nel testo del *Pater Noster*, *a*, cc. 82r-93v; *b*, cc. 51r-54v)⁴¹³.

Dopo Peire de Serras, il primo possessore noto risulta essere il militare e bibliofilo François de Bonne de Lesdiguières [† 1626]. Difatti nel 1716, il codice fu venduto dalla famiglia de Lesdiguières insieme

⁴¹⁰ Oltre al ms. Z, il fenomeno si verifica solamente alla fine della canzone di ArnVid (*BdPP* 472.1), alla c. 35v di *t'-f'*.

⁴¹¹ Adottiamo le sigle impiegate da MEYER 1885 e BRUNEL 1935.

⁴¹² Secondo lo studioso «on pourrait distinguer une écriture assez soignée et régulière, pour la partie anciennement paginée, qui comprend diverses recettes médicales et un glossaire de noms de plantes, une seconde écriture plus grosse, pour les ff. 82 à 93 du n°105 *a* et 51 à 54 du n° 105 *b*, qui originariamente, se suivant. [...]. Tout le reste du ms. pourrait être attribué à une troisième main. Mas un examen attentif des formes graphiques me porte à croire qu'en réalité les variétés qu'on peut observer sont légères et s'expliquent aisément si on suppose que le ms. a été écrit à des époques diverses et avec une application variable par une seule et même personne qui n'est autre que le Peyre de Serras» MEYER 1885, pp. 488-489.

⁴¹³ Cfr. MEYER 1885, p. 487; le due sillogi originarie erano α , formato per *a* cc. 1r-93v e *b* cc. 51r-61v; e β composto da *b* cc. 1r-50v e *a* cc. 94r-101v. L'analisi delle carte iniziali di *a* e di *b*, risultano essenziali per ritenere che «ces deux volumes n'ont jamais été reliés en un seul» MEYER 1885, p. 487.

ad altri volumi di tema sacro all'abbazia di Marmoutier⁴¹⁴, da dove uscì nel 1786 per ingrossare gli scaffali della Bibliothèque Municipale de Tours. Nel 1842, trovandosi ancora in questa a biblioteca, la silloge fu rubata da Guglielmo Libri e venduta qualche anno dopo a Lord John Ashburnham (1847). Dopo la morte del nobile [† 1878] e a causa della dispersione della sua biblioteca, il codice fu acquistato dal governo italiano e dal 1884 viene custodito nella Biblioteca Medicea Laurenziana, dove ancora si trova.

Bibl.: MEYER 1883; MEYER 1885; MEYER 1902; BERTONI 1902; BRUNEL 1935, pp. 86-88, § 297; KRAVETCHENKO-DOBELMANN 1944-45, pp. 273-315 (ed. *L'Esponsalizi de Nostra Dona*); AVALLE 1992 (cap. IV, §§ 5, 7); LANNUTTI 2012 (ed. *Vida Santa Margarida*).

Di seguito un elenco sommario:

a, cc. 1r-101r:

PEIRE DE SERRAS, *Tavole per la misurazione di ceri e ricette diverse* (cc. 1r-4r).

ANONIMO, *Pater Noster*, parafrasi in verso (cc. 4r-4v).

ANONIMO, *Ave Maria*, parafrasi in verso (c. 4v).

ANONIMO, *Lo Gardacors de Nostra Dona* (cc. 5r-11r).

ANONIMO, *L'Esponsalizi de Nostra Dama* (cc. 11r-16r).

ANONIMO, *Quan tu a la taula seras, ensebnamen* (cc. 16v-18r).

MATFRE ERMENGAU, estratto del *Breviari d'amor (carta a la seror)*, (vv. 15686-16317) (cc. 18v-20r).

ANONIMO, *Senber que prodon mi semblas*, Dibattito fra una strega e il suo confessore (cc. 20v-22v).

ANONIMO, *Vita di santa Margherita* (cc. 23r-48v).

ANONIMO, *Vita di santa Maria Maddalena* (cc. 49r-66r).

ANONIMO, *Los .lxxij. noms de Nostre Senbor*, preghiera (c. 66r-v).

ANONIMO, *Pater Noster*, parafrasi in verso (c. 67r-v).

ANONIMO, *Pianto di Maria ai piedi della croce* (cc. 68r-70v).

ANONIMO, *Beati qui habitant in domo tua*, sermone sulla *Passione* (cc. 71r-81v).

ANONIMO, *Pater Noster*, esposizione (cc. 82r-93v), continua nella parte *b* (c. 51r).

ANONIMO, *Ricette mediche* (cc. 94r-101v).

b, cc. 1r-61r:

PEIRE DE SERRAS, *Libri di conto degli anni 1353-1356* (cc. 1r-8v).

ANONIMO, *Ricette mediche* (9r-20v).

ANONIMO, *Flors de paradis, regina del bon aire* (21r-23r).

ANONIMO, *Credo*, parafrasi (c. 23v).

ANONIMO, *Ricette mediche* (cc. 24-50).

⁴¹⁴ Meyer elenca i 28 codici acquistati dalla comunità monastica, riporto solamente le sillogi di argomento sacro (eccezion fatta per il canzoniere provenzale, n. 19) seguendo la descrizione di Meyer: «4. Le *decretalus* en françoys, ms. sans date.; 5. La *Legende dorée* en françoys; ms. sans date ; 8. *Legende de Nostre Dame*, en provençal et italien; 11. *Miracles de Notre Dame*, en vieux francoys; 13. Un *breviaire*; 14. Un *vieux missel* manuscrit; 16. *Contemplation de la vie et mircles de J..C.* en vieux provençal; 19. *Chansons provençales vieilles*; 20. *Combats du coprs et de l'âme*, en vieux françoys; 21. Un *vieux missel* manuscrit; 22. *La vie de saint Honoré*, en vers provençaux; 28. Un *manuscrit en lettres fort anciennes sur le Nouveau Testament*», cfr. l'elenco completo in MEYER 1883, p. 337.

ANONIMO, *Pater Noster*, esposizione (cc. 51r-54v), continuazione della parte *a* (c. 93v).

RAIMON DE CASTELNOU, *Doctrinal* (cc. 55r-61v).

Fi e *Z* oltre alla canzone mariana, tramandano l'identico brano del *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau un *excerptum*, conosciuto come *Carta a la seror*, che ebbe una circolazione autonoma circoscritta all'area meridionale della Francia, limitata soprattutto alla zona di Beziers, città dove visse e lavorò il frate francescano⁴¹⁵. La quasi totalità delle opere trascritte nella silloge di Peire de Serras qui analizzata si contraddistingue per la tematica sacra: parafarsi eucologiche, sermoni e i due testi agiografici de Santa Margherita e di Santa Maddalena condividono lo spazio con un'intricata matassa di testi e documenti diversi, fra i quali emerge, vergato in ultima posizione, il *Doctrinal de trobar* de Raimon de Castelnou⁴¹⁶. Seguendo la prassi già prima adottata, privilegiamo nella nostra esposizione i soli componimenti di argomento mariano (5 opere). Le prime tre opere, tramandate in contiguità, costituiscono una microsezione dedicata alla Vergine, in cui risultano vergati i testi seguenti: una parafrasi dell'*Ave Maria*, il *Gardadors de Nostra Dona* e l'*Esponsalizi de Nostra Dama*⁴¹⁷, due opere letterarie che condividono a pieno la medesima tradizione manoscritta, nonché – secondo alcuni studiosi – lo stesso autore⁴¹⁸. Il quarto componimento: un breve *planctus mariae*⁴¹⁹. Infine, l'ultima opera è la canzone anonima *Flors de Paradis* (*BdT* 461.123), vergata – diversamente dal resto – nella seconda unità codicologica sulla quale la silloge viene assemblata (*b*)⁴²⁰.

TAVOLA 2.20 (ms. *Fi*)⁴²¹

FASC.	CARTA	RUB.	INCIPIIT	<i>BdT</i>
<i>A</i>				
-	4v	-	Santa Maria glorioza Filha de Dieu mayre et espoza	-
-	5r-11r	-	Senhors e donas per merce Escoltatz et entendes me [...]	-
-	11r-16r	-	Aujatz [totz] que say es vengut Rics e paures grans e menust	-
-	68r-70v	-	Senhors e donas per merce escoutas e entendes me	-
<i>B</i>				
-	21r-23r	-	Flors de paradis regina de bon ayze	461.123

⁴¹⁵ L'opera viene esemplata da una decina di mss., per le limitazioni geografiche relative alla tradizione ms. di Matfre Ermengau, cfr. ASPERTI 1985, pp. 81-84.

⁴¹⁶ Sul *Doctrinal de trobar* di RmCor, cfr. CURA CURÀ 2005.

⁴¹⁷ Rispettivamente vergati in *a*, c. 4v, cc. 5r-11r e cc. 11r-16r.

⁴¹⁸ Cfr. DOBELMANN 1942-1943, p. 55; oltre al ms. qui studiato essi vengono altresì vergati anche nel ms. Sevilla, BC, ms. 7-2-34. Per tali questioni cfr. DOBELMANN 1942-1943, pp. 53-79 e KRAVETCHENKO-DOBELMANN 1944-1945, pp. 273-315.

⁴¹⁹ Presente in *a*, cc. 68r-70v.

⁴²⁰ In *b*, cc. 21r-23.

⁴²¹ Non essendo stato possibile accedere a una riproduzione del ms., riportiamo gli *incipit* presenti nello studio di BRUNEL 1935, § 297. Diversamente da come abbiamo proceduto finora, non riportiamo nella tabella l'insieme di testi religiosi in diplomatico-interpretativa, per cui cfr. *supra*.

2.3.3. *Il Libro Vermell di Montserrat*

Montserrat, Abadia de Montserrat, ms. 1 XIV-XVI s.⁴²², Montserrat Membranaceo; cc. 137; 1-17⁸; richiami orizzontali; 432 x 310; diverse *mise en page* a seconda della sezione: nemmeno le poesie mariane studiate in questa sede presentano la stessa disposizione nello specchio di scrittura; rigatura a colore. Diversi copisti, *littera textualis*. Presenza scarsa di note marginali. Importanti elementi decorativi a seconda della sezione; presenza di miniature (c. 27r, 30r, 133v). Notazione musicale (cc 21v-27r).

La storia del codice risulta legata indistricabilmente all'istituzione in cui viene conservato, l'Abbazia di Montserrat: difatti, la silloge è uno dei pochi manoscritti rimasti dopo la distruzione dalla comunità nel periodo napoleonico. L'insieme delle opere tramandate in questa silloge miscellanea è legato da un filo molto chiaro, il carattere pienamente *montserratí*. Cebrià Baraut propone interessanti riflessioni sull'uso liturgico e dottrinario del manufatto; secondo lo studioso, il *Libro Vermell*, era destinato ai monaci predicatori che controllavano e gestivano il flusso di pellegrini arrivati al santuario mariano: «da seva finalitat primordial devia consistir a facilitar-los un manual d'exercicis piadosos i de temes homilètics per a l'exercici de llur ministeri»⁴²³. La presenza al suo interno di componimenti di carattere così diverso, quali litanie mariane, due libri di miracoli sulla Vergine di Montserrat, un trattatello sulla confessione e un sermionario sembrerebbero provare questo specifico uso.

Bibl.: ALBAREDA 1917, pp. 3-9; BARAUT 1954-1955, pp. 342-348; ARAMON I SERRA 1964 (ed. per i testi in volgare); OLIVAR 1969, pp. 18-20; OLIVAR 1977, pp. 3-4.

Nonostante per molti aspetti la silloge risulti esogena alla tradizione letteraria occitana qui studiata, il suo carattere marginale ci consente di comprendere la diffusione di una ' lirica religiosa d'arte'⁴²⁴ che, travalicando i confini geografici e gli spazi cortigiani originari, finisce per inserirsi dal punto di vista della produzione e della fruizione all'interno di una comunità monastica, com'è il cenobio benedettino di Montserrat. Fra le carte del manufatto vengono esplicitate le ragioni per le quali furono composte le liriche tramandate; il brano è stato riprodotto un'infinità di volte in diversi studi e contributi, ma risulta del tutto pertinente la sua trascrizione in questa sede:

Quia int(er)dum peregrini quando vigilant in ecc(lesi)a beate Marie | di Monte serrato volunt cantare et trepidiare, (et) etiam in | platea de die, (et) ibi non debeant nisi honestas ac devotas ca(n)tilenas | cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc | uti debent honeste et parce, ne perturbent persev(er)antes in or(ati)o(n)ib(us) | et devotis contemplationib(us) in quibus omnes vigilantes in | sistere debent pariter et devote vaccare (c. 22r).

L'unico aspetto su cui intendiamo soffermarci brevemente risulta la *commixtio* linguistica presente nella parte del ms. in cui viene tramandata la totalità dei testi mariani, definita da

⁴²² Nella c. 56v quando si elencano le sei età del mondo si riscontra un'interessante datazione: «La .VI. del dit adve | nimento entro a la fin del mon, e aq(ue)sta j'a durat .M.CCC.XC.IX anys».

⁴²³ BARAUT 1954-1955, p. 25.

⁴²⁴ Adottiamo l'espressione coniata da CINGOLAI 1990, p. 44.

Baraut come «cançoner montserratí». Benché la lingua della maggior parte dei componimenti sia il latino (8 testi), del tutto coerente con l'ambito ecclesiastico in cui furono composte, due delle liriche tramandate nel *Llibre vermell* impiegano il volgare⁴²⁵: *Los set gotxs recomptarem e Imperaytriz de la ciutat joyosa*⁴²⁶, rispettivamente composti in «vulgar cathallan», come indica la rubrica, e in occitano, come si evince dall'analisi linguistica del testo⁴²⁷. Quest'ultimo componimento risulta – per evidenti motivi linguistici e formali – l'unico dei componimenti inseriti nel *corpus*⁴²⁸. Sarebbero necessarie ulteriori disamine, ci azzardiamo tuttavia a congetturare che il binomio linguistico-formale che si stabilisce fra la scelta del volgare (catalano, provenzale) e la forma metrica con la quale si costruisce il testo, non sembra affatto casuale. Mentre la composizione in provenzale viene articolata attraverso il modulo della canzone (formula strofica privilegiata della lirica occitanica)⁴²⁹, il testo in catalano è una *ballada*, assetto formale tipico del genere dei *gotxs* (o *goigs*), una tipologia testuale molto diffusa nel Principato della Catalogna dal XIII secolo in avanti⁴³⁰. Alla luce di quanto detto, risulta plausibile pensare che a causa della motivazione con cui i testi furono elaborati (la comunità monastica intendeva dotarsi di un insieme di componimenti edificanti per i pellegrini) composti, almeno nel caso dei due testi in volgare⁴³¹, attraverso l'adeguamento fra l'asse linguistico e quello formale: ogni componimento sembra privilegiare la forma metrica, il lessico e gli stilemi più abituali nella tradizione letteraria in cui sono scritti.

TAVOLA 2.21 (*Llibre Vermell*)

FASC.	CART.	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdT
III-IV	21v-22r	1	[...]phona dulcis armonia dulcissime virgi(ni)s M(aria) de Mo(n)tes(er)ato	O Virgo Splendens	-
IV	22r-23r	2	Sequitur alia cantilena di dulcedine plena eiusde(m) D(omi)ne n(ost)re ad trepidium rotundum	Stella splendens in monte	-
IV	22r	-	Motivazione di scrittura, cfr. <i>supra</i>		
IV	23r	3	-	Laudemus virginem	-
IV	23r	4	-	Splendens ceptigera	-
IV	23v-24r	5	Ballada dels goyts de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redo(n)	Los set gotxs recompatrem	-
IV	24r	6	A ball redon	Cuncti simus concanentes	-

⁴²⁵ Già NAVÀS 2019, pp. 173-177, evidenziava la presenza del latino nel *Registre de Cornet*, prima studiato (cfr. *supra* § 2.1.13, p. 116).

⁴²⁶ Rispettivamente, n. 5 (cc. 23v-24r) e 9 (cc. 25v-26r).

⁴²⁷ Cfr. ARAMON 1964, pp. 23-29.

⁴²⁸ Inserito nel *corpus* non senza destare importanti dubbi, cap. I, p. 43.

⁴²⁹ La canzone alla Vergine non solo impiega la forma metrica della canzone, ma viene anche costruita sotto i parametri formali abituali nell'autunno della tradizione; cfr. BILLY 1993, pp. 18-35.

⁴³⁰ Sulla diffusione di *goigs* in ambito catalano, cfr. SERRA I BALDÓ 1936, pp. 367-386; ARAMON 1964, pp. 16-26, BADIA 1983, pp. 110-114; ASPERTI 1990, pp. 67-78; ROMEU 2000; VILA 2003, pp. 179-184.

⁴³¹ Il *Llibre Vermell* tramandava un ulteriore componimento in volgare, la canzone *Rosa plasent*, cfr. cap. I, p. 43.

IV	24v	7	A ball redon	Polorum regina	-
IV	25r	8	-	Mariam matrem virginem	-
IV	25v-26r	9	-	Inperaytriz de la ciutat joyosa	-
IV	26v	10	-	Ad mortem festinamus	-

2.3.4. *Il ms. Si.*

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H.III.3;

XIV s., Catalogna.

CANZONIERE OCCITANO *Si*

Membranaceo; l'impossibilità di consultare la silloge e le scarse notizie catalografiche sul codice non hanno consentito l'elaborazione di una scheda esaustiva (essa verrà realizzata in una fase successiva). L'aspetto più emblematico della silloge risulta l'aggiunta posteriore di una canzone mariana nell'ultima carta di un codice contenente esclusivamente trattati riconducibili al *Corpus Iuris Canonici*⁴³². Secondo Pio Rajna, la mano che scrisse la preghiera mariana «potrebbe essere la medesima, a cui si devono, o in tutto o in parte, anche certe inserzioni di scritture giuridiche, su fogli interni rimasti primitivamente in bianco»⁴³³. Ulteriori studi paleografici e codicologici aiuterebbero a comprendere il momento e il contesto in cui furono realizzate tali aggiunte così come consentirebbero di tracciare la sua storia.

Bibl.: RAJNA 1878, pp. 84-91; JEANROY 1893, pp. 246-247; JEANROY 1916, p.30 (siglato come «chansonnier *m*»); PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXXIX; BRUNEL 1935, p. 97, § 341; SPAGGIARI 1977, pp. 314-350, § XVI

Sia questo codice, sia quello che verrà presentato di seguito condividono la stessa modalità di trasmissione testuale: in entrambi i casi, le canzoni mariane vengono inserite quali aggiunte esogene al programma iniziale, destinato solitamente a tramandare testi di carattere scientifico-tecnico. La canzone mariana tradita nel manufatto, l'anonima *Flors de Paradis* (BdT 461.123), viene vergata in un secondo momento nell'ultima carta della silloge. Il carattere avventizio qui rilevato risulta abituale nella tradizione manoscritta relativa a questa lirica di anomale estensioni: in *R* essa compare sotto gli stessi parametri che in *Si*, trascritta in una fase successiva fra le carte rimaste in bianco. La modalità di attestazione rilevata in *Si* non consente ulteriori congetture, ma solamente l'innesto avventizio di tale lirica all'interno di questo manoscritto dedito a tramandare una *summa* di diritto canonico risulta già rilevante.

⁴³² La silloge riporta opere di Giovanni d'Andrea come la *Summa de sponsalibus et matrimoniis* (c. 17r), una glossa delle *Constitutiones Clementis V* (c. 21r), il manufatto si apre con gli *Extravagantes* di Giovanni XXII (c. 15r).

⁴³³ RAJNA 1878, p. 87.

TAVOLA 2.22 (ms. *Si*)

FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdT
-	- ⁴³⁴	-	-	Flors de paradís, / regina del bon aire	461.123

2.3.5. *Il ms. w.*

Bamberg, Staatsbibliothek, msc.lit.136;

XIV s., Italia.

CANZONIERE OCCITANO, *w*.

Membranaceo; cc. 51; non è stato possibile analizzare la fascicolazione della silloge; 207 x 150, *mise en page* regolare con i componimenti disposti su due colonne, un unico copista.

Bibl: LEITSCHUH – FISCHER 1887, p. 285; HERLET 1898; JEANROY 1916, p. 30-31; PILLET-CARSTENS 2013^[1933], p. XXXVI; BRUNEL 1935, p. 1, § 1.

Aggiunta posteriormente è anche la canzone mariana di Peire de Corbaic *Dona, dels angils rebina* (BdT 338.1) all'interno del ms. *w*. In questo caso però il manufatto sul quale viene esemplata la lirica, vergata per suggellare la conclusione dell'opera, è latore di un trattato di teologia attribuito a Jean Beleth, il *Rationale divinatorum officiorum*, che occupa la totalità delle carte ad eccezione delle ultime che tramandano tale canzone, una delle più antiche secondo buona parte degli editori⁴³⁵. A differenza degli altri codici studiati – allestiti per lo più in territori limitrofi alla Linguadoca – il manufatto sembra essere stato compilato nella penisola italiana nel XIV secolo.

TAVOLA 2.23 (ms. *w*)

FASC.	PAG.	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	BdT
-	32v	1	-	Domna d'angels anima esperansa des crens	338.1

2.4. Tradizione delle *Lays d'Amors*

Sebbene esistano evidenti punti di contatto, i tre ultimi manoscritti con cui intendiamo concludere la presente *recensio* appartengono e formano una tradizione diversa da quella dei grandi canzonieri antologici e da quella dei codici religiosi miscellanei. Nata nell'autunno della stagione trobadorica e accresciuta grazie alla volontà di codificazione da parte del *Consistori de Tolosa*, la trattazione delle *Lays d'Amors* può essere considerata l'ultimo grande trattato del

⁴³⁴ Nell'edizione di riferimento si specifica che la canzone occupa il *verso* dell'ultima carta, cfr. OROZ 1972, p. 430.

⁴³⁵ Riguardo la datazione cfr. ANGLADE 1905, p. 300; SCHELUDKO 1935, p. 37; BEC 2004, p. 242; POLI 1997, pp. 252-253, nota. 2.

trobar elaborato all'interno della tradizione letteraria occitana⁴³⁶. Come nel caso del *Llibre vermell*, anche il trattato delle *Leys d'Amors* evidenzia le motivazioni di tale operazione⁴³⁷:

E quar li dit ·VII· senhor jutjaven ses ley e ses reglas, que no havian, e tot jorn repreneían e pauc essenhaven, per so ordenero que hom fes certas reglas, a las quals haguesson records et avizamen en lor jutjamen. Et adonx comezero de bocca a mestre Guilhem Moliner, savi en dreg, que fes a complis las ditas reglas, am cosselh del honorable e reveren senhor mossen Bartholomieu Marc, doctor en leys. Et si cazian en alcus doptes, que aquels reportesso al cosselh de lor gay consistori; et enayssi foc fayt. E cant leas ditas reglas foron faytas en partida, li dit ·VII· senhor folgro que fossan appeladas *Leys d'Amors*, en les quals far covenc metre gran trebalh e gran estudi.

Il processo però non è risultato né facile né immediato, bensì lungo e travagliato, con tre differenti redazioni del trattato, in prosa e in verso, che sono il risultato di continui rimaneggiamenti, correzioni e integrazioni teoriche e di cui alcuni codici si rivelano veri collettori aperti (com'è il caso di *T'*). Tuttavia, a giudicare dalla tradizione manoscritta è plausibile che il successo del trattato sia stato quasi immediato nell'area occitano-catalana: oltre ai cinque testimoni conservati, le *Leys d'Amors* sono rintracciabili in un cospicuo numero di attestazioni documentarie, molte delle quali – come ricorda Navàs – catalane⁴³⁸. L'elenco testimoniale riportato da Cingolani risulta una prova evidente di quanto osservato: numerosi codici del trattato (la maggiore parte dei quali andati perduti) si riscontrano in inventari *post mortem*, postille, documenti vari, ecc. Si tratta di manufatti quattrocenteschi (databili fra il 1408-1459)⁴³⁹, compilati sicuramente dopo il grande fervore di rinascita trobadorica che, avviato a partire della seconda metà del XIV secolo, si conclude con l'istituzione – sotto la protezione del *Casal de Barcelona* – dei *Jocs Florals* nella capitale catalana (1393)⁴⁴⁰. Tralasciando le complesse fasi redazionali e l'impatto 'manieristico' che il trattato sembra aver avuto nella produzione trobadorica del XIV e del XV secolo (sopravvalutato dalla critica)⁴⁴¹, in questa sede ci limiteremo a ricercare fra i codici di questa particolare tradizione le tracce delle liriche alla Vergine. I riferimenti contenuti nei trattati solitamente indicano le modalità in cui deve essere svolta la *laudatio* mariana, nel cui svolgimento – secondo il parere dei trattatisti – non vi è rischio di incorrere nel *vici* del «sobrelaus»⁴⁴²:

⁴³⁶ Sull'*intitulatio*, cfr. FEDI 1999*b*, pp. 45-50.

⁴³⁷ ANGLADE 1919, vol. I, pp. 14-15.

⁴³⁸ Cfr. NAVÀS 2019, p. 151.

⁴³⁹ Cfr. CINGOLANI 1990-1991, pp. 39-127, in part. pp. 62-68, emblematico risulta il caso del giurista Joan de Collis, in possesso delle tre redazioni delle *Leys*; cfr. CINGOLANI 1990-1991, p. 64.

⁴⁴⁰ Cfr. TAVANI 1989, pp. 297-324; VENTURA 2006, pp. 46-50.

⁴⁴¹ Su questi due questioni esiste una abbondante bibliografia, cfr. FEDI 1998, pp. 45-118; FEDI 1999, pp. 183-204; NAVÀS 2019, pp. 136-189; CABRÉ-SADURNÍ-NAVÀS 2009, pp. 349-376.

⁴⁴² GATIEN ARNOUT 1843, III, p. 126.

Sobrelaus es cant hom lauza trop outra persona, et aytal lauzor reputam a vici. Enpero aquest vicis no pot esser en las lauzors de Dieu ni de la sua Verge mayre, quar degus homs no pot cocirar ni pessar ni dir tantas lauzors de Dieu ni de la sua mayre.

Analogamente interessanti risultano le definizioni di alcune delle figure retoriche studiate nel trattato: come la metafora e l'antonomasia, in cui fra gli esempi riportati riscontriamo sempre esemplificazioni mariane, perfettamente conformi a buona parte della produzione letteraria dell'epoca. Riportiamo come caso emblematico alcuni segmenti della trattazione della metafora⁴⁴³:

«Mayres de Dieas flors ben olens.
Aybres fructuos e plazens.
En quatre razitz be fermatz [...]»

Aquesta sentencia que's estada dicha e pazada segon quom pot vezer per paraulas non proprias per alcuna semblansa que han am las proprias entendudas per aquelas. [...] quar aybres es pazatz ayssi. per comparatio de la Verges Maria, per algunas semblansas que pot haver am la mayre de Dieu, quar en ayssi coma aybres que leva frug es gracios e plazens, ayssi fo la verges Maria gracioza e plazens [...].

Le sole due liriche mariane presenti nel *corpus* vengono difatti inframezzate dalla trattazione, fungendo sempre come esempi emblematici dei modelli metrici e retorici da imitare. La presenza esclusiva nelle *Lays d'Amors* di testi religiosi e per lo più anonimi contrasta con la mancanza assoluta di citazioni risalenti a trovatori classici, aspetto che ha indotto alcuni studiosi ad affermare che «ben poco ormai doveva essere rimasto nella Francia meridionale del patrimonio manoscritto trobadorico», almeno nei circoli in cui i trattati sono stati allestiti⁴⁴⁴.

MS.	VERSIONE	CRONOLOGIA	LOCALIZZAZIONE	TOTALE
T1	<i>Lays d'Amors</i> ¹	1328-1335	Toulouse	2
T2	<i>Lays d'Amors</i> ²	1341-1356	Toulouse	1
b.239	<i>Flors</i>	1328-1338	Barcellona	1

Tavola 2.25. Totale di liriche mariane tramandate nelle *Lays d'Amors* (III).

2.4.1. *Il ms. T1*

Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2884 [*olim*, Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007.]
1328 -1335⁴⁴⁵, Toulouse.

GUILHEM MOLINER, *Lays d'amors* [versione lunga, in prosa].

⁴⁴³ GATIEN ARNOUT 1843, III p. 194 e p. 196.

⁴⁴⁴ Cfr. AVALLE 1993, p. 106; KELLY 2005, pp. 681-692.

⁴⁴⁵ Per la datazione, cfr. FEDI 1999b, pp. 112-118.

Membranaceo; cc. 154; 1², 2⁸, 3⁽⁸⁻¹⁾⁺², 4¹⁰, 5⁸, 6¹⁰⁻², 7⁸, 8-11⁸, 12⁸⁻¹, 13⁸⁺¹, 14⁸, 15⁽⁸⁻⁴⁾⁺⁷, 16-19⁸, 20-21^{1,446} richiami orizzontali, alcuni scomparsi a causa degli interventi successivi; 345 x 250; *mise en page* regolare, disposizione del testo su due colonne; rigatura a secco. Tre copisti: mano A (cc. I-II), B (cc. 1r-17v; 28r-109v; 117r-150v), C (cc. 18r-27v; 110r-116v); i tre copisti impiegano una *littera textualis*⁴⁴⁷. Presenza abbondante di note marginali, rasure e correzioni. Gli elementi decorativi del codice sono scarsi: iniziali di sezione, corpo maggiore e inchiostro rosso e blu; iniziali interne non evidenziate, le partizioni interne sono indicate con un segno paragrafale in inchiostro rosso e blu, alternato.

Gli unici spostamenti che ha subito il ms. sono stati dall'Hotel de la Ville (antica sede del *Consistori de Tolosa* 1323-1885) fino all'Hotel Assezat, nuova sede dell'Academia dei *Jocs Florals*. Dal 2004 la silloge si trova in deposito alla BMT.

Bibl.⁴⁴⁸: ANGLADE 1919, voll. I-IV (ed. del testo); BRUNEL 1935, p. 76, § 263; AVALLE 1993, pp. 106, 126; ZUFFEREY 1981, pp. XXXIII-XXXIV; FEDI 1999.

Le frequenti correzioni, rasature e aggiunte di cui *T1* si fa latore testimoniano la complessità soggiacente alle distinte fasi redazionali delle *Leys d'Amors*, dalla prima stesura, preservata in *T1*, fino all'ultima versione (*T2*). In questa sede, lungi dal tentare una ricostruzione delle successive tappe della compilazione, ci limiteremo a offrire la catalogazione dei testi mariani tramandati. Prima di proseguire è necessario precisare che le liriche presenti nelle diverse stesure del trattato risultano sempre le stesse e ciò facilita enormemente lo studio della *recensio*. Ciò nonostante, verranno indicati alcuni dei testi mariani rigettati nel primo capitolo, in modo tale da offrire una panoramica il più completa possibile. Le sole due liriche mariane interessate sono *Mayres de Deu glorioza* (*BdPP* 569.25) alla c. 30r e *Si col soleh se meteysh abandona* (*BdPP* 569.25). Occorre sottolineare che le liriche mariane inserite nelle *Leys d'Amors* possono rilevarsi, a causa della loro funzione illustrativa, in più di una categoria del trattato, come accade nel caso di *BdPP* 569.25, citata in diverse sezioni, benché solo in un caso riscontriamo la versione intera: la prima *cobla* della canzone compare come esempio nella sezione dei «Rim retrogradat per acordanza haven respeig a la segona *cobla*», mentre nel paragrafo relativo alle «Coblas retrogradadas per acordanza», troviamo la prima e la seconda⁴⁴⁹. Oltre alle due canzoni appena riportate, nella versione lunga in prosa delle *Leys d'Amors* si tramandano un nutrito insieme di componimenti scartati: si tratta per lo più di frammenti di canzone, come *Al primier gaug, Dieus emiec* (*BdPP* 569.2), c. 33r, e *Mayres de Dieu, Verges pura* (*BdPP* 569.28), c. 22r, o di *coblas esparasa* dedite alla *laudatio virginis*: *Aycela mon cor*

⁴⁴⁶ Sulla fascicolazione della silloge, cfr. FEDI 1999b, pp. 51-52.

⁴⁴⁷ Su tali aspetti, cfr. FEDI 1999b, pp. 51-52; per il lavoro di profonda revisione a cui la silloge fu sottoposta, cfr. FEDI 1999b, pp. 82-85.

⁴⁴⁸ Per la bibliografia anteriore al Novecento, cfr. ZUFFEREY 1987, p. XXXIV; FEDI 1999b, p. 54.

⁴⁴⁹ Rispettivamente in c. 23r e c. 32r, la versione integra si riscontra in cc. 151v-152r.

dezira (BdPP 569.4), c. 23; *Mayres de Dieu, enclina tas aurelhas* (BdPP 569.22a), c. 113v; *Mayres de Dieu, flors e fons gracioza* (BdPP 569.25) e *Mayres de Dieu, Verges cara* (BdPP 569.27), nella c. 34v.

Tavola 2.26 (ms. T1)

FASC.	CART.	NUM.	RUBRICA ⁴⁵⁰	INCIPIT ⁴⁵¹	BdPP
IV	22r	-	Dels rims capcaudatz en altra ma niera ditz capcoatz.	Mayre de Dieu V(er)ges pura	569.28
IV	23r	-	Dels rims esparses (c. 22v)	Aycela mon cor dezira	569.4
IV	23r	-	Rim retrogra dat per acordanza haven respieg a la seguen cobla.	Si co·l solelh si meteysh abandona (I) ⁴⁵²	569.39
IV	23v	-	Dels rims retrogradatz per bordos (c. 23r)	Mayres de Dieu. flors e fons gracioza	569.24
V	30r	-	Las coblas capcaudadas, en altra maniera dichas capcoa das ⁴⁵³ .	Mayres de Dieu glorioza	569.25
V	32r	-	Coblas retrogradadas per acordanza	Si quo·l solelhs ses meteysh abandona (c. I-II)	569.39
V	33r	-	Cobla retrogradada per bordos	Mayres de Dieu. flors e fo(n)s graciosa	569.24
V	33r	-	Coblas doblas	Al p(ri)mier gaug Dieus enviec	569.2
V	34v	-	[assenza di rubrica, il testo resulta inserito nel margine sinistro]	Mayres de Dieu, V(er)ges cara	569.27
XV	113v	-	De rim fayshuc	Mayres de Dieu enclina tas aurelha(s)	569.22a
XX - XXI	151v-152r	-	Mostra per qual maniera deu hom far son dictat cant los rims atrobatz	Si co·l solelhs se metesysh abandona (I-V)	569.39

2.4.2. *Il ms. T2.*

Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2883 [*olim*, Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.006.]
1341-1356 c., Toulouse.

ANONIMO, *Lays d'Amors* [versione corta in prosa].

Membranaceo; cc. 182; 1-6¹⁰, 7⁴, 8⁸, 9-13¹⁰, 14²⁽⁺¹⁾, 15-20¹⁰, 21^{8;454} richiami orizzontali; 365x 250; *mise en page* regolare, disposizione su due colonne (32 righe ca.); rigatura a secco. Un copista; «écritures

⁴⁵⁰ Nei casi in cui la carta del componimento e quella della rubrica non siano coincidenti, indicheremo la c. di quest'ultima tra parentesi tonde.

⁴⁵¹ Alla fine dell'*incipit*, indichiamo in numeri romani il numero di stanze della canzone esemplate nella sezione.

⁴⁵² A c. 23r si riscontra unicamente la prima *cobla*, seguita da una seconda stanza appartenente a una altra lirica.

⁴⁵³ Riportiamo solamente la rubrica che precede il testo, per le spiegazioni teoriche antecedono la canzone cfr. GATIEN-ARNOULT 1841, vol. II, p. 236.

⁴⁵⁴ Cadute di alcune carte (cc. 94-99; c. 107).

gothique du XIV^e siècle»⁴⁵⁵. Presenza di alcune note marginali; alcune *maniculae*. Scarsi elementi decorativi: iniziali di sezione in inchiostro rosso e blu, istoriate; iniziali di paragrafo rosse e blu, alternate e filigranate; all'interno del paragrafo presenza di segni paragrafali rossi e blu, alternati; la silloge presenta interessanti miniature: nella c. 1r si trova raffigurata la Vergine con il bambino e un *moinillon* «recevant un lis à trois branches terminées chacune par une fleur»⁴⁵⁶.

Come *T1*, il ms. apparteneva all'Académie des Jeux Floraux; l'unico spostamento subito dal manufatto è stato nel 2004, quando il codice è stato trasportato dalla sede dell'Accademia alla BMT, istituzione in cui è tuttora depositato. Il testo, con il titolo di *Las Leys d'Amors*, è stato edito da Angalde all'inizio del Novecento.

Bibl.: ANGLADE 1919, IV: pp. 129-132 (per una descrizione del ms.); BRUNEL 1935, pp. 76-77, § 264; ZUFFEREY 1981, pp. XXXVI-XXXVII; AVALLE 1993, p. 126; FEDI 1999a, pp. 184-204; FEDI 1999b, pp. 43-118.

La seconda redazione delle *Leys d'Amors*, redatta in prosa e di minore estensione di quella precedente, si fa latrice solamente di un frammento di canzone mariana: le prime due *coblas* della canzone *Si col soleh se meteysh abandona* (*BdPP* 569.25), inserite per esemplificare la sezione «De rims retrogradatz per acordansas»⁴⁵⁷. Il resto dei testi, tutti traditi anche da *T1*, spazia fra le due categorie prima evidenziate: le *coblas esparsas* a Maria e i frammenti di canzone, mediante la trascrizione di alcune stanze isolate⁴⁵⁸. L'unico aspetto sul quale vorremmo soffermarci riguarda la perdita di alcune delle carte della silloge: la caduta del bifolio centrale del fasc. XI ha provocato la scomparsa della canzone frammentaria, *Mayres de Dieu, verges pura* (*BdPP* 569.28). Per il resto, il manufatto non offre ulteriori dettagli d'interesse per la nostra ricerca, ci limitiamo dunque a riportarne di seguito la Tavola riassuntiva.

TAVOLA 2.27. (ms. *T2*)

FASC.	CART.	NUM.	RUBRICA	INCIPIT	<i>BdPP</i>
XI	96	-	-	<i>Mayres de Dieu, Verges pura</i>	569.28 ⁴⁵⁹
XI	101r	-	Dels rims de(s) guizats [c. 100v] (et) enayssi	Mayres de Dieu glorioza	569.26
XI	101r	-	<i>Id.</i> ; (et) enayssi	Clartatz del mon luminoza	569.8
XI	101r	-	<i>Id.</i> ; (et) enayssi	Mayres de Dieu et espoza	569.23
XI	101v	-	De rims retrogradatz per acordansas: rubrica	Si col solelhs si meteysh a bandona. (I-II)	569.39
XII	102r	-	Dels rims retrogradatz per bordos rubrica	Mayres de Dieu, flors e fons gracioza	569.24

⁴⁵⁵ ANGLADE 1919, p. 130.

⁴⁵⁶ ANGLADE 1919, p. 130.

⁴⁵⁷ c. 101v.

⁴⁵⁸ Per non risultare ripetitivi riportiamo in nota l'elenco dei testi mariani, la posizione all'interno della silloge, cfr. Tav. 2.20 (cfr. *supra*); le sette *coblas esparsas* sono: *BdPP* 569.7, 569.8, 569.23, 569.24, 569.26, 569.27; per le canzoni invece: *BdPP* 569.2, 569.28.

⁴⁵⁹ Indichiamo in corsivo la caduta della canzone mariana, a causa della perdita delle carte centrali del fasc. XI; seguiamo dunque l'ipotesi ricostruttiva proposta da ZUFFEREY 1981, p. 71.

XII	110r-v	-	De cobbla dobla rubrica	Al p(ri)mer gaug v(er)ges del cel	569.2
XIII	112r	-	De co(b)bla capfinida	Mayres de Dieu, v(er)ges cara	569.27
XIII	116r	-	Co(b)bla divina tiva [c. 115v]	Aycela mon cor dezira	569.2
XIV	116v	-	Co(b)bla rescosta [c. 116r]	Cela qu'es vale(n)s guerriera	569.7

2.4.3. *Il ms. b.239.*

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 239;

1375-1450, Catalogna.

Cartaceo (c. 185 in pergamena); cc. 185; in-folio⁴⁶⁰; presenza di alcuni richiami (cc. 16v; 31v); 284 x 208; *mise en page* regolare a due colonne: ad eccezione della prima carta del *Doctrinal de trobar* (c. 65r) e il *Diccionari de rims* de Jaume March, in cui la disposizione dei testi è su 2, 4 o 6 colonne⁴⁶¹. Due copisti: il copista A trascrive i primi novî trattati (cc. 1r-157v), mentre a B è responsabile della copia dell'ultima opera (160r-184v)⁴⁶²; copista A e B: «letra de les darrerries del segle XIV»⁴⁶³. Presenza di alcune note marginali; qualche *manicula*. Assenza di elementi decorativi: le iniziali di inizio trattato presentano un modulo di scrittura leggermente maggiore rispetto a quelle di inizio sezione, sempre in inchiostro rosso filigranate⁴⁶⁴.

La prima notizia del manufatto risale alle note di Jaime Villanueva che, nella descrizione della biblioteca dei frati carmelitani di Barcellona, situa la silloge qui studiata. Scomparso dopo la soppressione degli ordini monastici nel 1836, il codice fu ritrovato a Madrid nella stamperia di Salvador Barba (1911) ed acquistato dall'Institut d'Estudis Catalans per ingrossare la collezione di manoscritti provenzali della BC. Jaume Massó i Torrents ipotizza che la silloge sia appartenuta – assieme al ms. dell'ACA in cui sono contenute la versione in prosa delle *Leys d'Amors*⁴⁶⁵ – al *Consistori del Gai Saber* di Barcellona, fondato nel 1393 per desiderio di Giovanni I, *el Caçador* sotto modello dell'omonima academia tolosana.

Bibl.: VILLANUEVA 1851, pp. 230-233; MILÀ I FONTANALS 1861; ANGLADE 1915-1917, pp. 237-238; ANGLADE 1918-1919, pp. 161-178; ANGLADE 1919, IV: pp. 141-143; MASSÓ TORRENTS 1932, pp. 75-76; BRUNEL 1935, p. 12-13, § 37; pp. 448-450; MARSHALL 1972, pp. XI-XII; AVALLE 1993, p. 126.

Prima di proseguire, riportiamo l'elenco dei testi tramandati:

BERENGUER D'ANOIA, *Mirall de trobar* (cc. 1r-11r).

JOFRE DE FOIXÀ, *Regles* (cc. 12r-23r).

RAIMON VIDAL, *Las Reglas de trobar* (cc. 24r-31r).

⁴⁶⁰ Presenza di alcune carte in bianco: cc. 11v, 23v, 31v, 158r-159v.

⁴⁶¹ 1 colonna (cc. 161r-162r). 3 colonne (cc. 162r-175r; cc. 184r-185r). 4 colonne (c. 175v). 6 colonne (cc. 176r-183v).

⁴⁶² Si è ipotizzato che si tratti di un ms. composito: «[t]his latter text, copied by a second scribe on paper differing in quality and watermark from the earlier part of the MS., must have been added at a rather at a rather later date», MARSHALL 1972, p. XII.

⁴⁶³ Cfr. ms. β¹ di MASSÓ TORRENTS 1932, p. 75.

⁴⁶⁴ Il copista B sembra adeguarsi all'impianto decorativo riscontrato nelle prime carte del manufatto.

⁴⁶⁵ Per tale redazione cfr. FEDI 1999, pp. 54-57.

ANONIMO, *Doctrina de compoundre dictats* (cc. 29r-31r)
 JOAN DE CASTELLNOU, *Compendi* (cc. 32r-57r).
 TERRAMAGNINO DA PISA, *Doctrina d'acort* (cc. 57v-64v).
 RAIMON DE CORNET, *Doctrinal de trobar* (cc. 65r-82v).
 ANONIMO, *Las Flors del Gay Saber* [versione in verso](cc. 83r-158v).
 JAUME MARCH, *Diccionari de rims* (cc. 161r-185v).

La silloge con cui chiudiamo la presente *recensio* è la redazione in versi delle *Leys d'Amors*, conosciuta anche con il titolo di *Las Flors del gay saber*. Il testo viene trascritto in un codice miscellaneo dedicato a tramandare buona parte dei trattati poetici sul *trobar* redatti in lingua d'oc, dall'esordio di Raimon Vidal de Besalú fino al *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet. Nella silloge viene trascritto persino un'opera in catalano, il *Diccionari de rims* de Jaume March, padre di colui che segnerà l'avvio di una nuova stagione poetica, allontanandosi per sempre dalla poesia dei trovatori.

Su *b.239* mancano tuttora studi complessivi in grado di circoscrivere più accuratamente questa versione in versi e la scarsa tradizione manoscritta in cui essa risulta tramandata⁴⁶⁶. Con i dati oggi a disposizione, esistono indizi sufficienti per pensare che si tratti di una versione circoscritta all'area catalana, in quanto a produzione e diffusione, redatta con ogni probabilità in una fase intermedia fra *T1* e *T2* che «dimostra que els contactes entre el Consistori de Tolosa i Catalunya són força anteriors a la creació del Consistori barceloní de 1393 amb Joan I, i que le relació era més estreta del que suposa la simple participació de poetes catalans al concurs tolosà»⁴⁶⁷. L'unica inserita nel *corpus*: si tratta della canzone, già due volte citata, *Si col soleh se meteysb abandona* (*BdPP* 569.25), che serve anche qui in quanto esempio illustrativo dei «rims retrogradats per acordanssa». Diversamente dalle altre due redazioni in prosa, contraddistinte da un cospicuo numero di *coblas esparsas* a Maria, la canzone qui tramandata viene scortata solamente da altri due *coblas*: *Aycela mon cor dezira* (*BdPP* 569.4) e *Mayres de Dieu, flors e fons graciosa* (*BdPP* 569.24).

TAVOLA 2.28. (ms. *b.239*)

FASC.	CART. ⁴⁶⁸	NUM.	RUBRICA	INCIPIIT	<i>BdPP</i>
-	102v	-	De rim esparsas en outra manera dig brut	Aycella mon cor desira	569.4
-	102v	-	De rims retrogradats per acordanssa	Si col solells si mateix abandona ⁴⁶⁹	569.39

⁴⁶⁶ Oltre al ms. qui studiato, le *Flors del Gay Saber* si riscontrano in un ms. frammentario di area catalana: Montserrat, Abadia de Montserrat, fragment 862.

⁴⁶⁷ NAVÀS 2019, p. 152.

⁴⁶⁸ Adottiamo la numerazione antica, numeri romani (clxxxiiij carte), in cui la c. 46 non viene numerata.

⁴⁶⁹ Unicamente le prime due stanze.

-	103r	-	De rims retrogradats per bordos	Mayres de Dieu flors e fons gr(aci)osa	569.24
---	------	---	-----------------------------------	-------------------------------------------	--------

2.5. Storia della tradizione

Proviamo ora a ricapitolare i dati raccolti nella *recensio*. L'analisi verrà sviluppata attraverso due linee d'indagine: *in primis*, ci occuperemo di contestualizzare il genere lirico all'interno delle coordinate spazio-temporali di riferimento, esaminando l'apparizione e la diffusione della canzone mariana; *in secundis* invece osserveremo le diverse tecniche di aggregazione e trasmissione adottate in alcuni dei testimoni elencati; anche in questo caso l'esame verrà eseguito in ordine cronologico, in modo da evidenziare i percorsi evolutivi, le trasformazioni e i mutamenti avvenuti nell'arco temporale d'interesse. Sebbene l'intenzione della sezione sia quella di offrire una lettura il più generale possibile, in alcune occasioni dovremo adottare ulteriori suddivisioni, in tali casi i manoscritti verranno raggruppati – allo stesso modo che in altri punti della *recensio* – a seconda delle diverse unità materiali, unico «fondement solide», secondo Frank, in cui dividere l'insieme della tradizione manoscritta trovadorica⁴⁷⁰.

2.5.1. Tempi e luoghi

Il contesto storico e geografico della canzone mariana occitana risulta, alla luce dei dati raccolti, alquanto chiaro: si tratta di un genere lirico diffuso nel *Midi* della Francia, soprattutto nell'area della Linguadoca, fra il XIII e il XIV secolo. Del tutto assente nelle prime generazioni di trovatori, comincia a diffondersi in ambito occitano all'inizio del XIII secolo grazie a trovatori come Peire de Corbiac, Perdigo⁴⁷¹, Aimeric de Belenoi⁴⁷² e Peire Guilhem⁴⁷³: veri iniziatori – secondo alcuni – di questo particolare 'genere'⁴⁷⁴. Dopo qualche caso isolato nella prima metà del XIII secolo (come quelli di Lanfranc Cigala⁴⁷⁵ e Peire Cardenal⁴⁷⁶), solo nella seconda metà del Duecento la canzone a Maria comincia ad acquisire progressivamente importanza fra gli ultimi trovatori (appartenenti alla 5^a e alla 6^a generazione), come Bernart

⁴⁷⁰ Cfr. FRANK 1966, p. XVII, § 6. La divisione e la seguente: manoscritti antologici miscellanei (I), miscellanee letterario-religiose (II) e la tradizione relativa alle *Leys d'Amors* (III).

⁴⁷¹ Cfr. ANGLADE 1905, pp. 285-286; per l'attribuzione del primato a Perd, cfr. SELÁF 2008, pp. 179-180, per quella relativa a PCorb, cfr. LAVAUD 1957, p. 663.

⁴⁷² Cfr. POLI 1997, p. 5.

⁴⁷³ Cfr. MORLINO 2005, pp. 72-73.

⁴⁷⁴ «C'est avec Peire Guilhem de Luzerna que cette transformation commence à s'opérer. Elle se continue avec Peire Espagnol, Albert Sisteron; en Italie avec Lanfranc Cigala et Zorzi, au moment où Riquier et ses contemporaines écrivent, elle est achevée» in ANGLADE 1905, p. 286.

⁴⁷⁵ Cfr. BRANCIFORTI 1954, pp. 16-18; GUIDA-LARGHI 2014, p. 333-335

⁴⁷⁶ Cfr. VATTERONI 2013, pp. 57-78

d'Auriac⁴⁷⁷ o, soprattutto, Guiraut Riquier⁴⁷⁸, Folquet de Lunel⁴⁷⁹ e Cerverí de Girona⁴⁸⁰, autori rispettivamente di otto, tre e due liriche mariane. Con la scomparsa della grande stagione classica si chiude una tappa importante della lirica occitana che continuerà a essere attiva, benché su scala regionale, attorno all'epicentro di Tolosa, dove nel 1323 si era costituito il *Concistori de la Sobregaya Sciensia*. La celebrazione annuale dei *Jocs Florals*, organizzati da quest'istituzione, contribuì in buona misura alla sopravvivenza del genere mariano nell'ambiente tolosano fino alla fine del XV secolo. L'influenza di Arnaut Vidal, vincitore della prima edizione dei *Jocs Florals* con una lirica mariana (1324), di Bernart de Panassac e Raimon de Cornet risulterà fondamentale per le ultime generazioni di trovatori⁴⁸¹. Gli ultimi esponenti del genere sono catalogati nel *Registre de Galbac* (*t*³): si tratta di Arnaut Algar (1454), Antoni de Jaunhac (1455), Bertran de Roaix (1459), Danis Andrieu (1460), Antoni del Verger (1461), Joan de Gombaut (1465), Frances Morlas (1468) e infine Bernart Nunho, nell'edizione del 1474⁴⁸².

Per quanto riguarda lo spazio, questo sembra coincidere con la parte più meridionale del *Midi* della Francia. Benché inizialmente la Guascogna sembri giocare un ruolo importante nell'apparizione della lirica alla Vergine, a giudicare dalle origini guascone dei primi trovatori mariani a noi noti (come Peire de Corbiac, Perdigon e Aimeric de Belenoi), l'epicentro privilegiato del 'genere' si sposta poi verso il bacino mediterraneo: la Linguadoca diverrà dunque, dalla metà del XIII secolo all'ocaso della tradizione letteraria occitana, l'area geografica privilegiata per la diffusione del 'genere' mariano⁴⁸³. Tolosa, Narbona e Beziers sono difatti le città di origine di alcuni dei trovatori più versati nella *laudatio* a Maria, come Peire Guilhem, Guiraut Riquier o Bernart d'Auriac⁴⁸⁴. Oltre all'universo cittadino appena menzionato, le corti nobiliari della zona continuavano ancora a funzionare come veri centri di diffusione letteraria, in cui la lirica trobadorica manteneva ancora il carattere aristocratico e cortese delle origini. Fra la costellazione di corti disseminate a nord dei Pirenei, quella di Rodez regnava come grande polo culturale, un punto di ritrovo ineludibile e sede di composizione di alcune delle liriche del *corpus*, come quelle Folquet de Lunel e Guiraut

⁴⁷⁷ Cfr. BEC 2004, p. 156-159; GUIDA-LARGHI 2014, p. 92.

⁴⁷⁸ La cronologia di GrRiq viene desunta dalle rubriche contenute del *Libre*, cfr. BERTOLUCCI 1989, pp. 87-124.

⁴⁷⁹ Cfr. TAVANI 2004, pp. 5-14.

⁴⁸⁰ Cfr. CABRÉ 2011, pp. 21-24.

⁴⁸¹ Cfr. NAVÀS 2019, pp. 178-189; PERUGI 1985, pp. 94-160.

⁴⁸² Cfr. JEANROY 1914, pp. XIII-XVIII.

⁴⁸³ Per Linguadoca intendiamo «l'ensemble formé par le comté de Toulouse et les domaines des Trencavel (vicomtes d'Albi, de Béziers et de Carcassonne); bien que politiquement morcelé, il constitue un espace homogène sur les plans cultural et religieux» STUNAUULT 2010, p. 110, n. 7.

⁴⁸⁴ Per una visione generale dei trovatori della regione, cfr. HERSHON 2011; per l'auge della 'lirica moralistica' cfr. invece PICCHIO SIMONELLI 1974, part. pp. 71-86.

Riquier⁴⁸⁵. La città di Tolosa invece, vero epicentro culturale della regione grazie all'antica corte comitale, merita un'ulteriore precisazione. A causa della creazione del *Concistori della Sobregaya Sciensa* e della celebrazione annuale dei *Jocs Florals*, la città riuscì a mantenere, fino alla seconda metà del XV, un posto di rilievo per la circolazione della lirica occitana, specializzata per lo più nel canto di Maria. Un rilievo condivisa solamente con Barcellona, dove nel 1393 si era creato – sotto patrocinio reale – un secondo *Concistori*⁴⁸⁶.

Fuori della Linguadoca vi sono invece tre interessanti propaggini della diffusione della lirica mariana: in primo luogo verso l'Alvernia, regione integrata nell'universo occitano e sede – a Puy-en-Velay – di uno dei grandi santuari mariani che, assieme a quello di Rocamadour, era divenuto un centro di pellegrinaggio europeo. Si tratta di una sede episcopale in cui si era formato, prima di cominciare la sua vita itinerante, il trovatore Peire Cardenal⁴⁸⁷. Le altre due aree geografiche in cui situare trovatori mariani risultano, com'era da aspettarsi, le zone europee più legate alla tradizione occitana: l'Italia settentrionale e la Catalogna, luoghi di origine rispettivamente di Lanfranc Cigala e di Cerverí de Girona, entrambi autori di diversi componimenti lirici in onore a Maria⁴⁸⁸. Nel caso della lirica occitana però non solo è essenziale ubicare gli spazi di nascita dei trovatori, ma risulta anche fondamentale contestualizzare i percorsi della loro *peregrinatio*. Vi sono infatti alcuni spazi chiave che non possono essere trascurati, come la corte di Castiglia di Alfonso X *el Sabio*, in cui soggiornò Guiraut Riquier negli anni della compilazione delle *Cantigas de Santa Maria* (1270-1278)⁴⁸⁹; o la corte di Jaume I *el Conqueridor*, polo culturale in cui eccelse Cerverí de Girona e dove gravitarono anche Folquet de Lunel e Peire Cardenal⁴⁹⁰; e infine la già menzionata corte di Rodez, fulcro trovadorico in cui Guiraut Riquier e Folquet de Lunel finirono la loro erratica vita cortigiana.

⁴⁸⁵ Cfr. GUIDA 1983, pp. 29-75: part. 33-34; PERUGI 1985, pp. 161-191; sul 'libro' di Enrico II, cfr. PIROT 1972, pp. 201-219.

⁴⁸⁶ Cfr. TAVANI 1989, pp. 297-323.

⁴⁸⁷ Cfr. VATTERONI 2013, pp. 57-78.

⁴⁸⁸ Sulla diffusione in Italia della lirica trobadorica, cfr. FOLENA 1976; BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 2003, pp. 1313-1323; BAMPA 2015; per la devozione mariana, cfr. MAIRE VIGUEUR 1994, pp. 63-83; VATTERONI 2007, pp. 653-679.

⁴⁸⁹ Cfr. ALVAR 1977, pp. 181-259; BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, pp. 125-146; BOSSY 2001, pp. 180-189. La corte castigliana era stata, già prima di GrRiq, punto di approdo di numerosi trovatori del *corpus*: come Perd, ospite di Alfonso VIII all'inizio del XIII secolo, o Aimeric de Belenoi, che vistò la corte de Fernando III, *El Santo*, dopo un soggiorno in Catalogna; su tali aspetti cfr. ALVAR 1977; VALLIN 2007, pp. 647-652; LAZZERINI 2010, p. 160.

⁴⁹⁰ Durante l'aprile e il maggio di 1269 Folquet de Lunel e Cerveí de Giorna accompagnarono a l'*Infant Pere* alla corte di Alfonso X, al rientro del soggiorno il trovatore di Cervera dedicò al re castigliano la canzone mariana *Reys castelas, tota res mor e fina* (*BdT* 434a.54), Cfr. DE RIQUER 1947, p. 133; ALVAR 1977, p. 212; COROMINES 1988, pp. 88-89. Per quanto riguarda a PCard, la vida di GItor ci informa del soggiorno presso la corte di Jaume I: «E molt fot onratz e grazitz per mon seignor lo bon rei Jacme d'Arragon [...]», cfr. ed. BOUTIÈRE 1964, p. 335; cfr. anche LAVAUD 1957, pp. 617-623.

Come in tutte le letture complessive, anche qui compare un esempio isolato che non consente l'inserimento all'interno delle coordinate appena rilevate: il canzoniere religioso di Wolfenbüttel (ms. *q*). Una silloge in cui né la sua cronologia alta, né il luogo di confezione, né la tematica sembrano collimare con il percorso che abbiamo tracciato. Le ignote origini del trovatore (originario dell'Italia settentrionale) e, soprattutto, la particolare confezione di un canzoniere esclusivamente religioso non sembrano trovare effettivo riscontro con la tradizione trobadorica coeva. Ciò nonostante, il codice di Wolfenbüttel risulta una prova evidente del ruolo che la lirica occitana riveste «nel circolo vitale della civiltà europea»⁴⁹¹, la dimostrazione evidente di una «Occitania periferica», con parole di Verlato⁴⁹², ricca di contenuti e di cui probabilmente abbiamo perso buona parte delle opere.

Le coordinate spazio-temporali tracciate fin qui sembrano trovare un riscontro effettivo nella tradizione manoscritta studiata. Cominciando dalla cronologia, l'aumento esponenziale della canzone mariana risulta evidente grazie al confronto dei codici della *recensio* (cfr. Tav. 2.29), sul quale vorremmo soffermarci con alcune notazioni, prendendo come campo d'indagine i canzonieri antologici «anciennes» (*DVIKTa'RC*). La presenza all'interno di questa unità materiale illustra perfettamente la graduale diffusione del 'genere' mariano: due liriche in *D*, un testo in *V*, cinque esempi in *I* e in *K*, uno in *T*, quattro in *a'*, undici in *R* e ben diciannove in *C*⁴⁹³. Tuttavia, si potrebbe replicare che il numero rilevato nei due ultimi codici si debba soltanto alla presenza di alcuni dei trovatori più versati nell'elaborazione di questa tipologia di canzone, come Guiraut Riquier e Folquet de Lunel (rispettivamente, 7 e 3 liriche). Tale legittima osservazione però risulta facilmente confermata eseguendo una diversa modalità di analisi che non tenga conto delle liriche tramandate, bensì degli autori; anche attraverso questa nuova modalità di disamina siamo in grado di evidenziare l'incremento numerico di questa varietà lirica che conta due esempi in *D*, uno in *V*, tre in *I* e *K*, uno in *T*, due in *a'*, sei in *R* e dieci in *C*.

Anche nell'asse spaziale la tradizione manoscritta rispecchia la mappatura da noi effettuata, non solo perché buona parte delle sillogi recensite provengono dalla zona indicata⁴⁹⁴, ma anche per l'evidente regionalismo (di testi e di autori) che presentano alcuni dei manufatti⁴⁹⁵. Tale risulta il caso di *C*, che presenta un nutrito gruppo di liriche (molte delle quali *unica*)

⁴⁹¹ AVALLE 1993, pp. 132-133.

⁴⁹² VERLATO 2002, pp. 173-247; VERLATO. 2009, pp. 263-291.

⁴⁹³ Dati raccolti in Tav. 2.29, p. 151.

⁴⁹⁴ Tali sono i casi di *C*, *R*, *l'*, *l'-l'*, *Z*, *Fi*, *T1*, *T2*

⁴⁹⁵ Cfr. SELÁF 2008, pp. 204-206.

Tavola 2.29. Canzoni mariane tramandate nei codici recensiti

Testo	Manoscritti																						
	<i>q</i>	<i>D</i>	<i>V</i>	<i>I</i>	<i>K</i>	<i>T</i>	<i>al</i>	<i>Z</i>	<i>n</i>	<i>C</i>	<i>R</i>	<i>T1</i>	<i>T2</i>	<i>Fi</i>	<i>Si</i>	<i>w</i>	<i>t¹-t²</i>	<i>Sg</i>	<i>b239</i>	<i>L.v</i>	<i>t³</i>	<i>e</i>	
<i>BdT</i> 9.9							<i>al</i>																
<i>BdPP</i> 464.3																							<i>t³</i>
<i>BdPP</i> 466.1																							<i>t³</i>
<i>BdPP</i> 468.1																							<i>t³</i>
<i>BdPP</i> 472.1																	<i>t¹-t²</i>						
<i>BdPP</i> 473.1																							<i>t³</i>
<i>BdT</i> 57.1										<i>C</i>													
<i>BdPP</i> 480.1																							<i>t³</i>
<i>BdPP</i> 482.2																	<i>t¹-t²</i>						
<i>BdPP</i> 486.1																							<i>t³</i>
<i>BdT</i> 434a.8																			<i>Sg</i>				
<i>BdT</i> 434a.54																			<i>Sg</i>				
<i>BdPP</i> 491.1																							<i>t³</i>
<i>BdT</i> 154.2										<i>C</i>													
<i>BdT</i> 154.6										<i>C</i>													
<i>BdT</i> 154.7										<i>C</i>													
<i>BdT</i> 159.1										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdPP</i> 493.1																							<i>t³</i>
<i>BdT</i> 206.1			<i>V</i>					<i>Z</i>		<i>C</i>													
<i>BdT</i> 248.7										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdT</i> 248.27										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdT</i> 248.31										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdT</i> 248.44										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdT</i> 248.47										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdT</i> 248.70										<i>C</i>													
<i>BdT</i> 248.73										<i>C</i>													
<i>BdT</i> 248.88										<i>C</i>	<i>R</i>												
<i>BdPP</i> 522.3																							<i>t³</i>

<i>BdT</i> 282.2		<i>D</i>		<i>I</i>	<i>K</i>		<i>al</i>			<i>C</i>												<i>e</i>
<i>BdT</i> 282.10		<i>D</i>		<i>I</i>	<i>K</i>		<i>al</i>															
<i>BdT</i> 282.17		<i>D</i>		<i>I</i>	<i>K</i>		<i>al</i>															
<i>BdT</i> 335.70							<i>T</i>			<i>C</i>												
<i>BdT</i> 338.1		<i>D</i>		<i>I</i>	<i>K</i>					<i>C</i>	<i>R</i>									<i>w</i>		
<i>BdT</i> 342.1										<i>C</i>	<i>R</i>											
<i>BdT</i> 344.1		<i>D</i>		<i>I</i>	<i>K</i>																	
<i>BdT</i> 370.15										<i>C</i>	<i>R</i>											
<i>BdPP</i> 558.12																					<i>f'-f²</i>	
<i>BdT</i> 461.123								<i>Z</i>			<i>R</i>			<i>Fi</i>	<i>Si</i>							
<i>BdT</i> 461.192a									<i>n</i>													
<i>BdPP</i> 569.25												<i>T1</i>									<i>b239</i>	
<i>BdPP</i> 569.39												<i>T1</i>	<i>T2</i>									
<i>Inperaytriz de [...]</i>																						<i>LLv</i>
<i>Ai Vergen [...]</i>	<i>q</i>																					
<i>La flor del [...]</i>	<i>q</i>																					
<i>Salve regina [...]</i>	<i>q</i>																					
<i>Sancta Maria</i>	<i>q</i>																					
Totale	4	5	1	5	5	1	4	2	1	19	11	2	1	1	1	1	3	2	1	1	9	1

appartenenti a trovatori del triangolo Narbona-Beziers-Rodez⁷¹⁰, o gli esempi di *R*, *Z* e *Fi* in cui riscontriamo un insieme di canzoni condivise che sembrano risalire allo stesso antigrafo, una «collection de textes religieux, particulièrement voués au culte marial»⁷¹¹ in circolazione per l'area occitano-catalana all'inizio del Trecento e dalla quale si sarebbero serviti, secondo Zufferey, i compilatori dei tre manufatti⁷¹². Benché l'impronta *languedocienne* risulti evidente, è necessario sottolineare anche come alcuni dei trovatori inseribili di fuori di quest'area geografica siano tramandati quasi esclusivamente dalle sillogi assemblate nei due 'prolungamenti' primi evidenziati: Cerverí de Girona, tramandato esclusivamente dal catalano *Sg*, e Lanfranc Cigala, la cui tradizione manoscritta sembra per lo più legata all'officina scrittoria veneta (*DIK*). Benché l'incremento risulti innegabile, permane l'incertezza nell'interpretazione dei dati: si tratta di una crescita dovuta all'interesse di tale modalità lirica a partire da un momento determinato della tradizione, o risulta un fenomeno piuttosto collegato alla tradizione manoscritta? La disamina dei testimoni a seconda delle famiglie stemmatiche rilevate da Avalle evidenzia chiaramente una netta distinzione fra i codici della famiglia γ (*CR*), latori della maggior parte delle liriche mariane, e quelli risalenti al capostipite ϵ (*DD^aIKT*), che ne ospitano un minor numero.

Gli spazi, i tempi e la tradizione manoscritta della canzone mariana presentano interessanti parallelismi con un altro genere occitano, quello dell'*alba*. Alcuni dei punti di collegamento fra le due tradizioni sono stati già osservati nell'analisi dei singoli codici⁷¹³; veniamo ora a proporre una schematica visione d'insieme. Anche nel caso dell'*alba*, *C* e *R* si rivelano nuovamente latori privilegiati per la trasmissione del genere, e di nuovo l'elevato numero di testi traditi contrasta con la loro assenza nelle sillogi di area italiana. Per spiegare lo squilibrio – già riscontrato precedentemente⁷¹⁴ – sono state avanzate differenti proposte ricostruttive che ora non avremo modo di trattare approfonditamente. Senza alcuna pretesa di esaustività, ci limiteremo a elencare quelle ipotesi che riguardano l'asse spazio-temporale qui percorso, cominciando da quelle formulate da Scudieri Ruggieri⁷¹⁵, che sottolineavano i legami esistenti fra le *albas* religiose e la liturgia mozarabica di area iberica o, al più, visigotica. Il punto di confluenza privilegiato per entrambe le tradizioni avviene – secondo la studiosa – nell'area

⁷¹⁰ Cfr. RADAELLI 2005, pp. 43-44; LÉON GÓMEZ 2012, pp. 42-43; DE CONCA 2003, pp. 283-297, in part. 290-292.

⁷¹¹ Cfr. ZUFFEREY 1994, p. 14.

⁷¹² Risulta doveroso ricordare come in *R* l'inserimento di *Flors de Paradis* (*BdT* 461.123) viene eseguito posteriormente a c. 63r (n. 522').

⁷¹³ Cfr. *mss. C, R, V* rispettivamente in p. 61, p. 72, p. 109.

⁷¹⁴ Nella ricerca qui eseguita sono state indagate tre *albas* alla Vergine (*BdT* 206.1; *BdT* 342.1; *BdT* 434a.8), motivo per cui entrambe le tradizioni testuali risultano alquanto intrecciate.

⁷¹⁵ Cfr. SCUDIERY RUGGIERI 1943, pp. 191-202.

della Linguadoca-Rossiglione (l'antica Settimania), che fin dall'antichità risultava legata politicamente e culturalmente ai territori peninsulari (prima al Regno di Toledo e poi alla contea di Barcellona). Un'ipotesi contestata da Poe che rifiuta tassativamente tale ricostruzione e propende per una spiegazione di tipo materiale: l'esistenza di un codice *interposito*, elaborato nell'area di Beziers-Narbona, dedicato a tramandare esclusivamente questa tipologia lirica. Il manufatto risulterebbe (grazie alla presenza di una serie di errori congiuntivi presenti in tutta la tradizione) l'antigrafo privilegiato utilizzato poi dai compilatori di C e di R⁷¹⁶. Ugualmente importanti le recenti ipotesi di Zamuner che, partendo dall'*alba* mariana di Guilhem d'Autpol (*BdT* 206.1) tramandata in V, intende ricostruire alcuni dei legami che tale testo intrattiene con la canzone mariana *Flors de Paradis* (*BdT* 461.123). Secondo la studiosa, la loro tradizione manoscritta condivisa consente di sottolineare «un asse privilegiato tolosano-catalano di trasmissione»⁷¹⁷ attivo nei primi decenni del Trecento e che tramanda «una certa produzione didattica e religiosa [...] più 'povera' e 'marginale' rispetto alla produzione lirica»⁷¹⁸. Si può ipotizzare però la diffusione di alcune delle *albas* religiose avvenga proprio grazie alla loro componente mariana: difatti, le uniche canzoni che sembrano emergere dalle grandi sillogi antologiche e diffondersi altrove sono precisamente alcune canzoni o *albas* alla Vergine, come l'*alba* di Guilhem d'Autpol (*BdT* 206.1), la canzone di Peire de Corbiac (*BdT* 338.1) e quella di *Flors de Paradis* (461.123).

Concludiamo la prima parte dell'indagine rilevando come, nell'arco cronologico di riferimento, la *presentia* della canzone mariana nelle sillogi recensite cresca gradualmente. I dati dunque sembrano confermare l'apparizione, o quantomeno la diffusione, tarda di questo 'genere' in ambito occitano. L'ipotesi di tale ritardo risulta ripetuta in molti degli studi relativo allo *status quaestionis*: l'espansione mariana nell'area della Linguadoca si deve dunque alla nuova congiuntura politica instaurata dopo la crociata albigese⁷¹⁹. Senza nessuna volontà di sminuire i radicali cambiamenti (sociali, culturali e politici) che tale evento politico-religioso abbia provocato, consideriamo che l'auge della canzone mariana, benché promosso in parte dalla dal nuovo *status quo*, debba inserirsi all'interno di dinamiche culturali ben più ampie, ravvisabili in buona parte del continente. L'apice del successo del 'genere' mariano nella lirica occitana – come nel resto delle letterature dell'Europa cristiana – non è altro che la dimostrazione evidente in ambito letterario della nuova *devotio Mariae*, instaurata in Europa

⁷¹⁶ Inoltre, all'interno di R vengono circoscritte in due specifiche sezioni R⁶ e R⁸, cfr. POE 1988, p. 336; la sezione R⁸ era già stata rilevata come latrice di buona parte delle canzoni mariane tramandate in R.

⁷¹⁷ Cfr. ZAMUNER 2003, p. 83.

⁷¹⁸ Cfr. ZAMUNER 2003, p. 83.

⁷¹⁹ Cfr. *supra*, cap. I, ANGLADE 1905 (§ 3), JEANROY 1934 (§ 4), CHAGUINIAN 2008 (§ 13), LEUBE 1979 (§ 15).

dall’XI secolo in avanti⁷²⁰. Una prova evidente per corroborare quanto detto si rileva in due filoni mariani coevi in buona misura a quello occitano, elaborati al di fuori della geografia del *Midi*, si tratta della *chanson pieuse* dell’area oitanica⁷²¹ e delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X *el Sabio*⁷²², due tradizioni letterarie aliene al flagello inquisitoriale che hanno portato – secondo alcuni studiosi – all’apparizione del genere mariano nella lirica d’*oc*. Anche in questo caso, come denunciava Lachin in uno dei suoi saggi, dovremmo tentare nuovi discorsi che siano in grado di riformulare e/o precisare quei «luoghi comuni critici i quali, a loro volta, hanno prodotto dei veri e propri cortocircuiti storiografici»⁷²³.

2.5.2. Modalità di trasmissione e aggregazione

Oggetto d’indagine sono gli aspetti relativi alla storia della tradizione, sulle quali ci avvieremo attraverso due diverse *itinerari*: in primo luogo analizzeremo le diverse modalità di trasmissione delle liriche (raccolta organizzata, interpolazione, ecc.), per approfondire i «criteri di *distribuzione*»⁷²⁴ dei testi all’interno dei manufatti; mentre in secondo luogo ci occuperemo degli aspetti paratestuali, analizzando le rubriche attributive e la *compilatio* interna di alcuni dei «libri di poesia» studiati. La duplice disamina ci consentirà di approfondire un aspetto essenziale, ossia la riconoscibilità del genere sul piano compilativo.

Partiamo dunque con l’analisi delle modalità di trasmissione, in cui dobbiamo distinguere – a seconda del modo in cui le liriche vengono trascritte – due, se non tre, tipologie diverse: in primo luogo quelle interpolate all’interno di manufatti già allestiti, sulle quali verterà la prima parte della disamina, poi quelle inserite all’interno di raccolte autoriali (come i *Liederbücher* di Guiraut Riquier e di Peire Cardenal) e infine quelle eseguite nelle raccolte di autore organizzate dal compilatore/-i. Fra le liriche del *corpus*, quattro testi mariani risultano vergati in modo avventizio (cfr. Tav. 2.33.), presenti in R⁷²⁵, V, Si e w. Ma ancora più illustrativa della tavola di queste liriche risulta quella relativa all’intera tradizione manoscritta delle liriche coinvolte, grazie alla quale riusciamo a formulare qualche ipotesi sulla diffusione del genere fra il XIII e il XIV secolo (cfr. Tav. 2.34).

⁷²⁰ Senza nessuna pretesa di esaustività elenchiamo alcuni contributi a tale riguardo: CASTELLI 2004, pp. 3-18; GRÉGORIE 2009, pp. 15-32; BOAGA 2010, pp. 499-510, ID. 2011, pp. 49-86. Benché superata in molti aspetti l’enciclopedia mariana MANOIR 1949-1971 resta tuttora di ineludibile utilità, cfr. part. vol. II 1952, pp. 19-187; per ulteriore bibliografia, cfr. LANGELLA 2011, pp. 3-48, in part. pp. 16-48.

⁷²¹ Cfr. BEC 1977, pp. 143-150; GROS 1995, pp. 24-27.

⁷²² Cfr. FIDALGO 2002; FIDALGO. 2003.

⁷²³ LACHIN 2008, p. CIII.

⁷²⁴ Espressione adottata da BRUGNOLO 1989, p. 10.

⁷²⁵ Nel ms. vi risulta interpolata la lirica latina di PeLun (*BdT* 544.a), num. 1122’ alla c. 142v.

TROV.	MS.	FASC.	CARTA	NUM.	RUBRICA	BdT-BdPP
Anon	R	VII	63r	522'	<i>Flors de paradis</i>	461.123
GHaupt	V	XII	119r-v	169	<i>Esperansa de tots fermes esperans</i>	206.1
Anon	Si	-	ultima	/	<i>Flors de paradis</i>	461.123
PCorb	w	-	32v	/	<i>Dona, dels angils reina</i>	338.1

Tav. 2.30. Liriche mariane inserite sotto modalità avventizie

TESTI	MSS.										
<i>Esperansa de totz fermes esperans</i> (BdT 206.1)					C	R	<u>Z</u>	<u>V</u>			
<i>Dona, dels angils rebina</i> (BdT 338.1)	D	I	K	C	R						w
<i>Flors de Paradis</i> (BdT 461.123)					R	Z		<u>Ei</u>	<u>Si</u>		
<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>											<u>Llv</u>

Tavola 2.31. Tradizione ms. relativa a BdT 206.1, 338.1, 461.123 e *Inperaytriz de la ciutat joyosa*⁷²⁶.

La Tav. sopra riportata consente di evidenziare l'interrelazione fra i primi due gruppi in cui abbiamo diviso la totalità dei manufatti (i ms. antologici [I], e le miscellanee letterario-religiose [II]), il cui punto di intersezione si realizza precisamente dalla trasmissione condivisa in entrambi i gruppi delle stesse liriche alla Vergine, le quali presentano due elementi caratterizzanti, l'anonimato e/o l'inserimento avventizio. La trasmissione adespotata è difatti uno dei tratti più importanti che contraddistinguono la poesia religiosa in volgare dalla «lirica religiosa d'arte»⁷²⁷ trobadorico⁷²⁸. Risulta interessante osservare lo 'status' diverso di alcuni dei testi che, sebbene nelle sillogi antologiche presentano delle rubriche attributive fededegne, quando vengono vergati nei manufatti miscellaneo-religiosi perdono qualsiasi segno di autorialità (così accade a BdT 206.1, in Z, e a BdT 338.1, in w⁷²⁹). Per quanto riguarda l'inserimento avventizio invece, tralasciando l'importanza che questa modalità riveste nei primi reperti in lingua volgare⁷³⁰, ci limiteremo a inquadrare il fenomeno nella cronologia di riferimento. A giudicare dagli esempi riportati, l'inserimento avventizio sembra diffusa in alcuni dei testi mariani (come la canzone *Flors de Paradis*, BdT 461.123); si tratta di

⁷²⁶ Legenda Tav. 2.35: **grassetto** = componenti avventizi al programma iniziale, sottolineatura = testi adespoti.

⁷²⁷ Cfr. CINGOLNI 1990, pp. 37-55, part. 46-49.

⁷²⁸ Per l'anonimato nella lirica trobadorica cfr. GAMBINO 2000, pp. 33-90; GAMBINO 2002, pp. 11-34; per l'anonimato nella poesia religiosa cfr. SPAGGIARI 1977, pp. 117-350; SPAGGIARI 2018, pp. 193-218; oltre al classico contributo di MEYER 1860.

⁷²⁹ Cfr. *supra* Tavv. 2.33. e 2.34. Il caso di *Flors de Paradis* (BdT 461.123) è problematico. La trasmissione anonima ricorre tutti i codici della tradizione; ciò nonostante il testo veniva attribuito a PCard in un ms. conservato a Barcellona (Barcelona, Arxiu Capitular de la Seu, ms. 6) e poi andato perso: «Canço de madona sancta Maria feta per en P. Cardenal e son .xx.ij. cobles. *Flors de paradis Regina de bon ayre*», VALLS I TABERNER 1922, pp. 347-350, in part. 349.

⁷³⁰ Solo alcuni esempi emblematici alcuni dei testi più antichi scritti in occitano: i componenti *Mei amic e mei fel* e *Santa Maria*, conservati nel codice liturgico di San Marziale di Limoges (Paris, BNF, lat. 1139). Su tali testi, cfr. RONCAGLIA 1949, pp. 67-99, DRONKE 1996, pp. 50-51 e cfr. LAZZERINI 2010, pp. 12-42.

componenti anonimi (per lo più, mariani) che vengono vergati all'intero di manoscritti già conclusi. Benché si tratti solo di un primo sondaggio, che meriterebbe una ricerca più accurata, crediamo che esistano interessanti esempi di tale fenomeno, diffuso soprattutto nell'area occitano-catalana: come ad esempio, l'interpolazione di un *goig* alla Vergine alla fine della *Crònica* di Bernat Desclot⁷³¹ o la diffusione d'interpolazioni mariane (in latino) fra alcuni codici della *recensio*⁷³².

La tavola sinottica delle interpolazioni ci consente di ipotizzare un'espansione del genere al di fuori dei ms. antologici anche in altre tipologie di manufatti che non accolgono nel loro interno la produzione lirica: si tratta di un fenomeno che potrebbe evidenziare non solo la doppia 'natura' delle canzoni mariane (profana e religiosa), ma anche la loro diffusione fra un pubblico borghese e cittadino⁷³³. Per ciò che qui interessa, ci limiteremo a rilevare come nel passaggio tra l'una e l'altra tipologia di codici le canzoni mariane abbiano perduto alcuni dei tratti caratteristici della lirica alta (come la conoscenza dell'autore o la circolazione all'interno di una raccolta), adeguandosi alla trasmissione adespota caratteristica delle miscellanee letterario-religiose⁷³⁴. Non vorremmo concludere la presente disamina sul fenomeno dell'interpolazione senza evidenziare come l'unico *trait d'union* fra i codici antologici (I) e quelli miscellanei (II) avvenga attraverso la trasmissione condivisa di canzoni mariane. Nessuna delle numerose liriche religiose attribuite a trovatori noti (come Guiraut Riquier, Peire d'Alvernhe, Daude de Pradas, *et alii*) sembra rivestire il ruolo di *carrefour* riservato alla nostra modalità lirica: le tre liriche inoltre sembrano condividere alcuni degli stilemi più emblematici del genere della litanìa⁷³⁵ (forma eucologica molto in voga all'epoca), che aiuterebbero a comprendere la loro espansione al di fuori dell'ambiente cortese originale⁷³⁶.

Lo studio della seconda modalità di aggregazione, quella afferente alle raccolte autoriali o antologiche, ci consente invece di indagare altri aspetti non meno interessanti: la funzione demarcativa assunta dal genere mariano. La seriazione delle liriche contenute nelle diverse

⁷³¹ Barcelona, BC, ms. 486, c. 110r; per uno studio del testo cfr. ASPERTI 1990, pp. 67-79.

⁷³² Com'è la lirica *Ho flors bodorifera* (BdPP 544.a) in R.

⁷³³ Cfr. STUNAUULT 2010, pp. 118-120.

⁷³⁴ Su questo i componenti di GIHaut (BdT 206.1) e di PCorb (BdT 338.1) risultano esempi emblematici, cfr. Tav. 2.34.

⁷³⁵ Si tratta dell'apostrofe enumerativa, uno stilema che, nonostante poco diffuso nelle liriche antiche, divenne uno degli elementi strutturanti di buona parte dei testi più tardi: bastino gli esempi di AusGal, *Verges humils, on totz fis pretz s'atura* (BdPP 473.1) e di BnNu *Excellens flor, bon jay tota nobleza* (BdPP 480.1), per cui cfr. § cap. 3, p. 297.

⁷³⁶ Un esempio che viene a corroborare l'unione litanico-lirica si verifica nella chiusa di essi mediante la formula «amen», riprodotta nel ms. Z alla fine dei testi ivi tramandati (BdT 206.1 e BdT 461.123), cfr. § cap. 2, p. 130.

raccolte⁷³⁷ ha consentito di evidenziare come la posizione liminare, che Allegretti denunciava esclusiva di *C*, si riscontra anche nell'organizzazione di molti dei codici della tradizione. Tali sono i casi dei mss. *I* e *K* (*BdT* 344.1), di *a-a'* (*BdT* 9.9), di *R* (*BdT* 370.15; *BdT* 335.70; *BdT* 306.1) e di *t'-t'* (*BdPP* 558.2, 558.h, 558.b). Inoltre, l'avvio di un nuovo sondaggio per analizzare la soglia iniziale ha consentito di evidenziare come anche questo spazio, benché in modo minore, sia uno dei punti privilegiati in cui inserire canzoni alla Vergine, come accade in *D'* (*BdT* 344.1) e in *R* (*BdT* 342.1)⁷³⁸. Ma questa posizione di confine non sembra esclusiva di questo genere letterario, in quanto si riscontra anche nel resto dei testi inseribili – *lato sensu* – alla sfera sacra, come la canzone religiosa o la canzone di crociata, vergate in posizione terminale in nutrito insieme di manufatti, fra cui si distingue il ms. *R* che sembra invece prediligere la posizione iniziale. Oltre alla sfera religiosa, assumono una posizione di norma demarcativa altri generi lirici della tradizione: come il *planb*⁷³⁹ nel ms. *a-a'*, o l'*alba* religiosa in *R*⁷⁴⁰.

Ms.	Posizione demarcativa	
	<i>Inizio</i>	<i>fine</i>
<i>D</i>	-	-
<i>D'</i>	<i>BdT</i> 344.1	<i>BdT</i> 338.1 ⁷⁴¹ <i>BdT</i> 344.1
<i>I</i>	-	<i>BdT</i> 344.1 <i>BdT</i> 338.1
<i>K</i>	-	<i>BdT</i> 344.1 <i>BdT</i> 338.1
<i>a-a'</i>	-	<i>BdT</i> 9.9
<i>C</i>	-	<i>BdT</i> 370.15; <i>BdT</i> 335.70; <i>BdT</i> 154.6, 154.7, 154.2 <i>BdT</i> 282.2 <i>BdT</i> 342.1 <i>BdT</i> 206.1 <i>BdT</i> 248.70, 248.73
<i>R</i>	<i>BdT</i> 342.1	<i>BdT</i> 370.15 <i>BdT</i> 335.70 <i>BdT</i> 306.1
<i>t'-t'</i>	-	<i>BdPP</i> 558.2, 558.h, 558.b

Tavola 2.32. Posizione demarcativa della canzone mariana nei codici antologici

⁷³⁷ Le sillogi che consentono di individuare la seriazione dei *corpora* sono *C*, *R*, *I*, *K*, *a-a'*, *D*, *Sg*, *T*, *t'*, *t'-t'*, *Z*.

⁷³⁸ Cfr. *infra*, Tav. 2.35.

⁷³⁹ Cfr. in *a* *BdT* 155.20 (n. 99, cc. 113v-114r); in *a'* *BdT* 330.1a (n. 4, pp. 255-256), *BdT* 112.2a (n. 115, pp. 369-370), *BdT* 80.41 (n. 170, pp. 425-426). Sul ruolo demarcativo del *planb*, cfr. anche ALLEGRETTI 1992, p. 734 e MELIGA 2001, p. 57.

⁷⁴⁰ Cfr. *BdT* 242.64 (n. 51, c. 8v), vergata nella sezione *R*². Oltre alle sillogi qui elencate anche i mss. *q* e *Z* sembrano presentare analoghe dinamiche in posizione terminale, cfr. rispettivamente pp. 127-128 e p. 132. In questa sede non accogliamo l'ipotesi formulata da POE 1988, pp. 323-345, secondo la quale la posizione liminare sarebbe dovuta all'arrivo tardo del manufatto contenente le *albas*, diversa la formulazione basata sulla 'retorica' compilativa del compilatore (-i), come suppone ALLEGRETTI 1992, pp. 723-735.

⁷⁴¹ Riportiamo in corsivo quei testi in cui la posizione liminare, benché non evidente, risulti congetturabile tramite diverse interpretazioni (studiate nelle apposite sezioni).

Ms.	Posizione demarcativa	
	<i>inizio</i>	<i>fine</i>
<i>D</i>	-	BdT 124.15
<i>D^a</i>	BdT 323.16	-
<i>I</i>	-	BdT 74.6
<i>K</i>	-	BdT 74.6
<i>a-a'</i>	-	BdT 323.16 BdT 124.15
<i>C</i>	-	BdT 156.15 BdT 242.64 BdT 124.15 BdT 323.16 BdT 156.10 BdT 71.2
<i>R</i>	-	-
<i>t¹-t²</i>	-	-

Tavola 2.33. Posizione demarcativa della canzone religiosa nei codici antologici

Ms.	Posizione demarcativa	
	<i>inizio</i>	<i>fine</i>
<i>D</i>	-	-
<i>D^a</i>	-	-
<i>I</i>	-	BdT 242.6 BdT 392.3 BdT 167.58
<i>K</i>	-	BdT 242.6 BdT 392.3 BdT 167.58
<i>a-a'</i>	-	BdT 167.19 BdT 392.9a
<i>C</i>	-	-
<i>R</i>	BdT 293.35 [R ¹] BdT 242.21 [R ⁵]	BdT 242.24 [R ¹] BdT 156.12 [R ²] BdT 133.11 [R ³] BdT 155.7 [R ⁵]
<i>t¹-t²</i>	-	-

Tavola 2.34. Posizione demarcativa della canzone di crociata nei codici antologici

La complessità compilativa verificata nelle sillogi antologiche sembra trovare un riscontro parallelo alla crescita esponenziale del numero di componimenti mariani. L'antico «libro-archivio»⁷⁴² in cui prevaleva l'inserimento di testi sopra ogni altra motivazione sembra lasciare spazio, tra le ultime decadi del XIII e la prima metà del XIV secolo, a manufatti con una disposizione interna sempre più accurata. All'interno di questa attenta 'architettura' ordinativa, la canzone mariana sembra acquisire gradualmente – sia all'interno delle raccolte autoriali, sia in quelle eseguite da un compilatore /-i – il ruolo demarcativo assegnatogli in modo emblematico nel ms. *C*. La confusione esistente nei codici più antichi, invece, non

⁷⁴² Ms. *D*, cfr. LACHIN 1995, p. 276.

deve essere considerata, con le parole di Beltrán, «una aberración», bensì «el primer paso de un proceso de organización progresiva que cristalizó en los grandes cancioneros por géneros y por autores»⁷⁴³. Ma di nuovo si presentano alcuni dei problemi prima indicati: non è infatti chiaro se la metodica organizzazione di *C* rappresenti la fine di un'evoluzione, oppure – data la sua appartenenza a una diversa famiglia stemmatica – sia dovuta solamente all'applicazione isolata di particolari dinamiche compilative relative a questo manufatto⁷⁴⁴.

Infine, sarebbe necessario chiedersi se il ruolo liminare rivestito dalla canzone mariana risulti ravvisabile anche in altre tradizioni letterarie dell'ambito romanzo. Nel presentare questo breve *excursus* terremo presente le due tipologie di aggregazione in cui tale chiusura può codificarsi: ossia, quella all'interno di una raccolta di autore (criteri compilativi) e quella visibile in un canzoniere d'autore (criteri macrotestuali). Partendo da quest'ultima tipologia, di cui il *Liederbuch* di Guiraut Riquier rappresenta un esempio emblematico, la presenza di testi mariani alla fine di un percorso lirico-esistenziale si riscontra in un nutrito insieme di opere del Medioevo romanzo. Senza nessuna pretesa di esaustività ci limitiamo a sottolineare alcuni esempi emblematici: il canzoniere di Thibaut di Champagne, chiuso mediante quattro canzoni mariane; il trattato morale di Filippo da Novara che si concludeva, secondo le indicazioni del suo autore, con una raccolta «chançons et rimes qu'il fist plusors en sa viellesce de Nostre Seignor et de Nostre Dame et des saints et des saintes»⁷⁴⁵; in ambito italiano la *Divina Comedia* e i *Rerum vulgarium fragmenta*⁷⁴⁶; infine, in ambito iberoromanzo, le *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X, la cui precisa *compilatio* può essere servita di base a Guiraut Riquier per la *mise en forme* del suo *libellus*⁷⁴⁷. Sul piano antologico invece la presenza mariana in posizione liminare risulta ben evidente in alcuni dei codici repertoriali della tradizione manoscritta antico francese: come il ms. *H*, in cui la raccolta si conclude con due liriche

⁷⁴³ BELTRÁN 1999, p. 119.

⁷⁴⁴ Anche se la posizione terminale si rileva sia all'interno dei *Liederbücher*, sia in quelle raccolte d'autore eseguite dall'antalogista o compilatore, risulta doveroso sottolineare come le prime possono essere risultate modelli per l'antalogista per organizzare le raccolte autoriali. Sulla raccolta di GrRiq, cfr. BERTOLUCCI 1989, pp. 86-124; BOSSY 1991, pp. 180-189.

⁷⁴⁵ MELANI 2015, p. 504; per il ruolo suggellare delle liriche, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1988, pp. 273-301, in part. pp. 280-281.

⁷⁴⁶ Fra l'importante bibliografia, cfr. WILLIAMSON 1952, pp. 215-228; GORNI 2010, pp. 351-367; PERUGI 1991, pp. 833-841; AUERBACH 1993², pp. 273-308; PETRINI 1994, pp. 33-42; BARBIERI SQUAROTTI 1995, pp. 365-374; ANTONELLI 1998, pp. 35-49; PERUGI 1999, pp. 25-45; TRIGUEROS CANO 2000, pp. 161-174; CHIAVACCI LEONARDI 2001, pp. 321-334.

⁷⁴⁷ Le *CSM* presentano un'alternanza fra le *cantigas de miragre*, poesie narrative che non occupano nessuna posizione in particolare, e le *cantigas de loor*, inserite ogni dieci racconti mariani, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1989, p. 134; FIDALGO 2002, pp. 141-204. Per l'influsso delle *CSM* sul *Liederbüch* di GrRiq, cfr. BOSSY 2001, pp. 180-189. La nutrita presenza di canzonieri d'autore del XIV e XV sec. conclusi tramite una canzone alla Vergine in ambito ispanico deve probabilmente all'influsso del modello petrarchesco, cfr. BELTRÁN 1998, pp. 49-101.

mariane, il ms. *T*, che chiude la raccolta relativa ad Adam de la Halle con due *chansons pieuses*⁷⁴⁸, e il ms. *X*⁷⁴⁹. Liminari risultano anche la *chansons pieuses* che Gautier de Coincy all'interno del suo *opus magnum: Les Miracles de Nostre Dame*⁷⁵⁰.

L'ultima parte dell'indagine verterà sugli aspetti paratestuali, prima sulle rubriche attributive, per poi proseguire verso le partizioni interne. La complessa *ordinatio* con cui i manufatti vengono allestiti presenta una serie di informazioni ed elementi che ci consentono di contestualizzare l'autonomia del genere sul piano compilativo, poiché nella maggior parte delle occasioni queste notizie non solo contengono il nome del trovatore, ma si preoccupano anche di dare conto del genere lirico. Partiamo dunque con la tassonomia generale impiegata in tali rubriche:

MS.	FASC.	CARTA	RUBRICA	INCIPIT	BdT-BdPP
<i>C</i>	XXV	292r	canson de la maire de dieu	<i>Ajssi quon es sobronrada</i>	248.7
<i>C</i>	XXV	295v	Vers	<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	248.44
<i>C</i>	XXVI	301v	Canson	<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	248.27
<i>C</i>	XXVI	303r	Canson	<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	248.31
<i>C</i>	XXVI	304v	Canson	<i>Kalenda de mes cant nj freg</i>	248.47
<i>C</i>	XXVI	305v	canson	<i>Yeu cujava soven d'amor chantar</i>	248.88
<i>C</i>	XXVI	311r	alba de la maire dieu	<i>Qui velba ses plazer</i>	248.70
<i>C</i>	XXVI	311r	-	<i>Sancta verges, maires pura</i>	248.73
<i>C</i>	XXIX	343r-v	antifena	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	282.2
<i>R</i>	XI	105v	canso de la maire de dieu	<i>Ajssi quon es sobronrada</i>	248.7
<i>R</i>	XI	106v	vers de nostra dona	<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	248.44
<i>R</i>	XI-XII	108v	canso	<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	248.27
<i>R</i>	XII	109r	canso	<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	248.31
<i>Sg</i>	I	4v	canço de madona santa maria	<i>Reys castelas tota res mor e fina</i>	434° .54
<i>I²</i>	I	7-8	canso de nostra dona	<i>Los genols flex ez am lo cap encli</i>	468.1
<i>I²</i>	II	8-9	canso de nostra dona	<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	486.1
<i>I²</i>	II	12-13	canso de nostra dona	<i>Flors de vertutz sus totas la plus bela</i>	464.3
<i>I²</i>	II	14-15	canso de nostra dona	<i>Vergis humils la qual devem lauçar</i>	491.1
<i>I²</i>	II	23	canso de nostra dona	<i>Verges humil son totz fis pretz s'atura</i>	473.1
<i>I²</i>	II	24-25	vers complit fayt en lauzor de n(ost)ra dona	<i>En vos lauçar mayres de Dieu sagrada</i>	466.1
<i>I²</i>	III	34-35	canso de nostra dona	<i>A tu me clam que es de vertut princessa</i>	493.1

⁷⁴⁸ *T* [Paris, BNF, fr. 12615], si conclude con le canzoni *Glorieuse vierge Marie* (RS 1180) e *Qui a pucele on dame ame* (RS 495), vergate nelle cc. 232v-233r.

⁷⁴⁹ *X* [Paris, BNF, nouv.acq. 1050], la sezione viene introdotta da una rubrica «Ici comencent les chancons | dela mere Dieu» (c. 254v).

⁷⁵⁰ Benché le canzoni mariane non occupino un posto fisso, si trovano in posizione demarcativa in buona parte dei mss.: il primo ciclo (canzoni 1-7) alla fine del primo prologo; secondo ciclo (canzoni 8-14), alla fine del I libro; terzo ciclo (canzone 15-16) dopo il *saluts*, alla conclusione del II libro, cfr. CHAILLY 1959, p. 20-21. Nell'edizione critica le liriche vengono organizzate in due gruppi, il primo alla fine del I prologo (canzoni 1-7) e il secondo alla fine del II prologo (canzoni 8-14), l'opera si conclude con la canzone 15, cfr. KOEING 1966, I, pp. VIII-XIV. Per il rapporto fra *Les Miracles de Nôtre Dame* e le *CSM*, cfr. MARULLO 1934, pp. 495-540; ROSSIDISALVO 2009, pp. 42-59.

l^3	v	70-71	canso de nostra dona	<i>Excellent flor bon jay tota nobleza</i>	480.1
l^3	vi	87	canso de nostra dona	<i>Estiuc d'amor qu'es la [...]</i>	522.3
l^1-l^2	-	18v	corona	<i>[...]mot Gentils fo(n)s e gra(n)s [...]</i>	558.12
l^1-l^2	-	26r-27r	gloza	<i>Bernat de Panasac</i>	558.h (482.2)
l^1-l^2	-	34v	cirventes	<i>Mayres de Dieu verges pura</i>	472.1

Tavola. 2.35. Rubriche attributive

La denominazione più frequente per identificare le liriche studiate è quella di *canso*, la quale può rilevarsi isolata (con sei esempi) oppure accompagnata da qualche specificazione rappresentata da un complemento di argomento⁷⁵¹, come: «canson de la maire de Dieu», presente solo nel *Liederbuck* di Guiraut Riquier (in *C e R*), «Canço de Madona Santa Maria», esclusivo del canzoniere di Cerverí de Girona (in *Sg*), o «Canso de Nostra Dona», che con otto casi risulta la formula più impiegata dal ms. l^3 . In seconda posizione riscontriamo invece la designazione *vers* (tre casi), due nel *Libre* di Guiraut Riquier, con una *varia lectio* assai significativa: mentre in *C* rileviamo la forma generica «vers», in *R* riscontriamo la precisazione «vers de Nostra Dona»; l'ultimo esempio invece, specifico di l^3 , contiene qualche ulteriore aggiunta: «vers complit [...] en lauzor de Nostra Dona». Il resto degli esempi ricavati nelle rubriche si presenta in una sola occorrenza: si tratta di denominazioni alquanto variegata, che spaziano fra l'ambito sacro e quello profano. Per il primo, due rubriche vergate nel ms. *C*: «antifena de Lanfranco», in riferimento a *BdT* 282.2, e «Alba de la maire Dieu», inserita nel *corpus* di Guiraut Riquier. Le tre etichette relative alla sfera profana, rappresentata dalle denominazioni «corona», «gloza» e «cirventes», invece si riscontrano nel ms. l^1-l^2 . Mentre i primi due esempi trovano spiegazione nella natura del componimento⁷⁵², ben più difficile da risolvere si rivela l'ultima denominazione, che – secondo Navàs – risalirebbe all'ambito oitanico dove il termine *serventois* indicava «les peces de culte a la Verge que se celebraven als *puj*»⁷⁵³. Sebbene i dati raccolti non consentano di formulare ipotesi significative, è interessante osservare la denominazione «canso de la maire de Dieu» o, al più, quella di «canso de Nostra Dona», due formule liriche riconducibili alla sfera profana e in netta contrapposizione con la denominazione «antifena», strettamente afferente all'ambito religioso⁷⁵⁴. Senza entrare nel merito del ruolo di spartiacque rivestito da Lanfranc Cigala

⁷⁵¹ Cfr. JENSEN 1986, p. 328, § 952.

⁷⁵² Un calendario lunare sotto forma di canzone mariana (*BdPP* 558.12) e una glossa esplicativa di una canzone anteriore (*BdPP* 558.h, o 482.2).

⁷⁵³ NAVAS 2019, p. 167; cfr. anche SELÁF 2008, pp. 133-143.

⁷⁵⁴ La designazione ritorna in alcune delle liriche mariane in latino tramandate nel *Llibre vermell*: «[...]hona» corredata al testo *O Virgo Splendens*, in c. 21v.

nell'evoluzione del genere mariano⁷⁵⁵, ci limiteremo a osservare come nella tradizione manoscritta «anicienne» la denominazione specifica di «canso de la maire de Dieu» (assieme al resto delle varianti) non compare se non all'interno del *Liederbüch* di Guiraut Riquier (tramandate da C e R), e nessuna delle altre liriche mariane delle sillogi sembra presentare un'analogia denominazione. L'etichetta sembra invece affermarsi in alcuni dei codici dell'unità «épigone» (com'è il caso di *l'*), in cui tale tipologia di canzone non riceve altro nome che quello di «Canso de Nostre Dona»⁷⁵⁶. Benché non si tratti di un elemento paratestuale, crediamo che un veloce *excursus* sulle auto-designazioni contenute nelle poesie del *corpus* consenta una maggiore contestualizzazione dell'argomento. La denominazione più frequente fra i trovatori sembra essere quella di *canso*⁷⁵⁷, adottata da un nutrito insieme di autori come Bernart d'Auriac⁷⁵⁸, Folquet de Lunel⁷⁵⁹, Guiraut Riquier⁷⁶⁰, Bertran de Roaix⁷⁶¹ e Joan de Gombaut⁷⁶². Ugualmente frequente si rilevano le voci legate alla sfera del canto (come *chant* o *cantars*⁷⁶³), e quelle relative all'ambito della *petitio* eucologica (come *precx*, *requesta*, *libel* o *pregera*⁷⁶⁴). Infine, le altre designazioni adottate sono, sempre con una sola occorrenza, le forme *dictatz*, *dichs*⁷⁶⁵ o *report*⁷⁶⁶. Lo scarso elenco sembra collimare con quanto prima evidenziato: la voce *canso* per indicare le liriche alla Vergine, assente nei trovatori più antichi

⁷⁵⁵ Cfr. PERUGI 1991, p. 836. La notizia contenuta nella sua vita di «trobava volentiers de Dieu», cfr. ed. BOUTIÈRE 1964, p. 569, ha motivato qualche perplessità, a causa dello scarso numero di liriche religiose del *corpus*, da parte di OROZ 1972, p. 25-30, §§ 29-31; ulteriori spiegazioni, seppur poco aderenti alle fonti dirette, sono state avanzate da SELÁF 2008, pp. 192-193.

⁷⁵⁶ In ambito antico francese riscontriamo una nomenclatura del tutto affine: ad esempio, in *M* [Paris, BNF, fr. 844] «Ici comencent les chansons | de la mere Dieu» (c. 257v); in *a* [Roma, BAV, Reg. Lat. 1490], «Ce sont chançons de Nostre Dame» (c. 120r) e in *C*, con l'identificazione «de Nostre Dame», alle cc. 1r, 24r, 37r-v, 63v, 207v, 245r-v.

⁷⁵⁷ Cfr. App. II. Tav. 2.54., p. 403.

⁷⁵⁸ Uno dei pochi casi in cui il trovatore espone anche l'argomento della lirica: «Be volria de la mellor / de totas far chanso plazen, / quar d'otra chantar non enten / mas de la Verge de doussor», in *BdT* 57.1, v. 2.

⁷⁵⁹ Cfr. *BdT* 154.2, v. 45; 154.6, v. 55; *BdT* 154.7, v. 47.

⁷⁶⁰ Cfr. *BdT* 248.27, v. 54.

⁷⁶¹ Cfr. *BdPP* 486.1, v. 7.

⁷⁶² Cfr. *BdPP* 522.3, vv. 3, 58.

⁷⁶³ Presenti rispettivamente in *BnAur*, *BdT* 57.1, v. 8; *LanfCig*, *BdT* 282.2, v. 5, e *BdT* 282.10, v. 3; e *BnPan*, *BdPP* 482.2, v. 5, in quest'ultimo caso *RmCor*, nella glossa del componimento, identifica la lirica come «vers», cfr. *BdPP* 558.h, v. 6. Sulla polisemia del termine *chantar*, cfr. BEC 1982, pp. 34-35.

⁷⁶⁴ Il termine *precx*, si rilieva in *FrMenor*, *BdT* 159.1, v. 2, e *PGL*, *BdT* 344.1, v. 2; per *requesta*, cfr. *BnNu*, *BdPP* 480.1, v. 8; il termine *libel* (nella sua accezione di «escrit de demanda o requesta», cfr. *DCVB*) si riscontra in *AnonL*, *BdPP* 569.39, v. 43; e, infine il lemma *pregera* inserito nei versi di *AnonW*, *Ai Vergen sancta Maria* (v. 38); nella soglia conclusiva della raccolta religiosa di Wolfenbüttel, l'ignoto trovatore identifica i componimenti con la designazione «oracions»: «que vos aiaç merces et pietaç / de tot aiqul, et faiçaç ver perdons, / que legeran aiquestes oracions» (cfr. n. 39, vv. 4-6, ed. VERLATO).

⁷⁶⁵ Entrambi presenti in *BdPP* 464.3 (vv. 20, 21); nonostante l'antichità (basti ricordare la *Doctrina de compondre dictatz*, cfr. MARSHALL, pp. LXXV-LXXVIII), il termine si diffonde prevalentemente in epoca tarda, si vedano i numerosi esempi ricavati nelle *Lays d'Amors*: «registrara los dictatz principals de son temps en lo libre», cfr. ANGLADE 1919, p. 20; oppure quelli presenti nel *Doctrinal de trobar* di *RmCor*: «car tug li vocable de Limosi ni d'Alvernha no son abte ni convenable a far dictatz», cfr. ed. CURA CURÀ, p. 146, § 100.

⁷⁶⁶ Sicuramente con il significato attribuitogli nel *DOM*, quello di «rapport, récit», presente in *BdPP* 493.1 (vv. 41, 42 in anadiplosi).

(come Peire Guilhem o Lanfranc Cigala), sembra affermarsi solamente attorno alla 6^a generazione, quella di Folquet de Lunel e Guiraut Riquier, trovatore – quest’ultimo – già prima evidenziato per l’impiego di formule analoghe nelle rubriche del suo *Liederbüch*. I trovatori *consistorials* invece, a giudicare dalle denominazioni adottate, sembrano prediligere formule poco abituali nella stagione classica, come *dictatz*, *dichs*, *requesta*, *report*, e altre⁷⁶⁷.

Oltre alle rubriche, le partizioni a livello di compilazione e assemblaggio del manufatto ci consentono di approfondire l’autonomia del genere. L’accurata fattura organizzativa dei «canzonieri d’autori»⁷⁶⁸ (I, cfr. Tav. 2.2), costituita da un insieme di indici, sezioni e parti consente il reperimento veloce e agile delle liriche⁷⁶⁹. Risulta ormai nota la divisione interna di buona parte delle antologie liriche, divise a seconda del genere fra canzoni, tenzoni e sirventesi⁷⁷⁰, all’interno delle quali il nostro genere lirico si colloca – e non senza rilevanti eccezioni – nella prima delle tre partizioni. In questo punto invece vorremmo soffermarci unicamente su quei manufatti che presentano un’apposita sezione destinata alle liriche mariane: si tratta, escludendo il codice *q*, del ms. *n* e del *Llibre vermell*, entrambi collocabili per molti aspetti al di fuori dell’orbita trovadorica. Abbiamo già avuto occasione di presentare la sezione plurilingue contenuta nel codice dell’Abbazia di Montserrat: le liriche in latino, occitano e catalano sono riunite all’interno della stessa partizione individuata⁷⁷¹. Nel ms. *n* invece, la lirica (*BdT* 461.192a) si trova in una sezione che comprende una trentina di testi mariani in antico francese, fra i quali la canzone indagata è l’unica scritta in occitano. Sulla base delle evidenze presentate, l’esistenza di intere sezioni dedicate esclusivamente a testi mariani risulta estranea all’ambito occitano, ma si rivela invece particolarmente diffusa nel dominio oitanico. Oltre al ms. *n*, riscontriamo altri due codici della tradizione antico francese

⁷⁶⁷ La scelta di tutta una diversa nomenclatura da parte dei trovatori *consistorials* potrebbe essere dovuta alla volontà di distacco rispetto alla tradizione precedente, in consonanza con l’assenza delle citazioni di trovatori classici o la nuova codificazione delle *Leys d’Amors*, ipotesi avanzate da KELLY 2005, pp. 681-692; KAY 2013, pp. 176-188; CABRÉ-NAVÀS 2014, pp. 101-122: part. 106-107; NAVÀS 2019, pp. 166-169. Sulle auto-designazioni religiose in antico-francese, cfr. SELÁF 2008, pp. 107-157.

⁷⁶⁸ Concetto adottato da MENEGHETTI 1999, p. 136.

⁷⁶⁹ Un fenomeno indistricabilmente legato, secondo alcuni, allo sviluppo della letteratura trovadorica, cfr. BELTRÁN 2004, p. 107.

⁷⁷⁰ Cfr. LACHIN 1995, pp. 267-304.

⁷⁷¹ Cfr. Tav. 2.21, p. 137.

con analoghe partizioni: si tratta del ms. *X* – della seconda metà del XIII secolo⁷⁷² – e di *a* – inizio del Quattrocento⁷⁷³ – entrambi conclusi da una raccolta di testi mariani⁷⁷⁴.

I diversi indizi qui rilevati ci aiutano a contestualizzare l'autonomia del genere mariano dal punto di vista della ricezione: la riconoscibilità testuale da parte dei compilatori e degli antologisti si evince dalla posizione altamente demarcativa (esordiale e conclusiva). In molti dei codici della *recensio*, la canzone alla Vergine viene inserita in conclusione – in senso diegetico e antologico – di molte delle seriazioni di liriche allestite per l'occasione, anticipando fra i trovatori occitani un modello canonizzato da Petrarca. Ma oltre alla riconoscibilità del genere sul piano compilativo, i dati ricavati consentono inoltre di formulare qualche ipotesi sull'origine del genere mariano. Già al termine della prima sezione abbiamo ipotizzato come l'apice del genere mariano non solo possa essere compreso tramite l'instaurazione di un nuovo orizzonte politico-culturale aperto dalla Battaglia di Muret (1213), ma debba essere anche inserito all'intero di dinamiche culturali e religiose ben più ampie⁷⁷⁵. Siamo del parere che l'origine di questo genere, tanto in voga nella Linguadoca del Trecento, non si debba nemmeno cercare in ambiente occitano; crediamo invece che esistano sufficienti indizi per azzardare una possibile origine nel domino oitanico, alla stessa maniera di altri generi abbastanza diffusi nel Due e Trecento⁷⁷⁶. Il modello della *chanson pieuse*, il cui primato viene tradizionalmente assegnato a Gautier de Coincy⁷⁷⁷, si sarebbe diffuso nel *Midi* a partire del XIII secolo grazie ad autori come Perdigon e Peire de Corbiac (entrambi

⁷⁷² In *X* [Paris, BNF, fr. nouv. acq 1050] l'opposizione fra la canzone profana e quella religiosa sembra trovare un effettivo riscontro anche nel programma iconografico del codice: se nell'esordio della prima sezione troviamo un «uomo incoronato, cioè lo stesso Thibaut rivolto verso una dama che ha una mano sul cuore» come indica PERUGI 1991, p. 834, la partizione finale, destinata alle *chansons pieuses*, viene corredata da una rappresentazione della Madonna col bambino; cfr. anche HOUT 1987, pp. 48-49.

⁷⁷³ Inoltre, il ms. *a* [Roma, BAV, Reg. Lat. 1490] presenta tutte le liriche mariane all'interno di una medesima unità fascicolare, il quaderno 20; cfr. TYSENS 1998, pp. 18-19.

⁷⁷⁴ Il sondaggio sulla tradizione ms. antico-francese è stato realizzato in base al *corpus* di ms. assemblato in JÄRNSTRÖM 1910 e JÄRNSTRÖM- LÅNGFORS 1927.

⁷⁷⁵ Alquanto suggestiva l'ipotesi sul cambio di prospettiva aperto dalla Crociata in cui «questa poesia cambia modo di esistere, diventa letteratura; ed è come tale che verrà letta in Italia e che continuerà a esercitare la sua influenza sulle altre letterature volgari», cfr. DE GIROLAMO 1989, p. 5.

⁷⁷⁶ Un'ipotesi accennata anche da SELÁF 2008, pp. 177-178; STUNAUULT 2010, pp. 109-120, in part. 116; CABRÉ 2017, p. 93-94.

⁷⁷⁷ Cfr. CHAILLEY 1959, p. 20; si veda altresì DREZWICKA 1985, pp. 33-51; GROS 1998, pp. 73-87; VALETTE 2017, pp. 159-174; SELÁF 2008, pp. 293-299. Oltre all'innovazione di Gautier de Coincy, la canzone alla Vergine è stato un genere molto coltivato nei diversi *puys* esistenti nel dominio d'oïl e germoglio, secondo alcuni, dello stesso *Concistori* di Tolosa, cfr. NOULET-CHABANEAU 1888, p. XXII, NAVAS 2019, p. 167. Sui *puys*, cfr. anche ARCANGELI MARENZI 1968, pp. 179-276; GROS 1992; GROS 1993; GROS 1994; quest'ultimo autore ipotizza l'origine della canzone mariana «au cloître, au Puy», a partire del quale si è diffusa in ambiente cortigiano sotto l'impulso di Luigi IX, *Saint Louis*, per poi espandersi verso altri ceti nobiliari e cortigiani, cfr. GROS 1994, pp. 14-25.

provenienti della Guascogna)⁷⁷⁸. L'apparizione e la diffusione tarda del genere in ambito occitano, l'autonomia a livello di allestimento dei codici della *chanson pieuse* rintracciabile nel dominio d'*oïl* (con l'esistenza di apposite sezioni dedicate ad essa), e la nomenclatura adottata nei paratesti (con la prevalenza della denominazione «canso de nostra Dona»⁷⁷⁹) sembrano combaciare con l'ipotesi dell'origine settentrionale⁷⁸⁰. Lo sviluppo del genere nell'area della Linguadoca e della Provenza viene inevitabilmente legato alle dinamiche avviate dalla Crociata albigese, ma la sua diffusione sembra già in moto nel periodo precedente agli scontri armati e, soprattutto, all'istaurazione nel 1229 dell'Inquisizione⁷⁸¹. Tutto ciò porta a prediligere una spiegazione oltre agli scontri bellici comandati da Simon di Montfort venga, quanto meno, mitigato e che sia inoltre in grado di contestualizzare la diffusione del genere all'interno di dinamiche letterarie legate anche ai nuovi orizzonti culturali e sociali della società europea del XIII secolo: come l'espansione della devozione mariana, l'emergere della 'borghesia' e l'orizzonte religioso aperto dal Concilio Lateranense IV. Nello stesso modo in cui i nuovi studi di Kelly, Cabré, Sadurní, hanno consentito di contestualizzare la poesia e la letteratura occitana del XIV in maniera molto più accurata⁷⁸², la lirica mariana occitana dovrebbe essere ristudiata senza la patina negativa assegnatagli da buona parte della bibliografia del Novecento, e come un genere lirico autonomo alle costrizioni inquisitoriali e in perfetta convergenza con il resto delle letterature europee del pieno Medioevo, in cui la lirica mariana trova uno spazio di primo ruolo⁷⁸³.

⁷⁷⁸ Diversamente dal resto di territori del *Midi*, la Guascogna restava politicamente legata al grande «Empire Plantagenêt» rappresentandone, dopo la perdita dell'intero Poitou in 1204, fino al XV sec. il bastione più meridionale; cfr. AURELL 2004, pp. 212-216.

⁷⁷⁹ Oppure la designazione di «cirventes» di ArnVid *BdPP* 472.1, prima rilevata.

⁷⁸⁰ Una dinamica analoga a quella della pastorella rilevata da CEPRAGA 2000, pp. 827-870, in part. 859-864.

⁷⁸¹ Per una rilettura del ruolo dell'Inquisizione, cfr. CABRÉ-NAVAS 2014, pp. 101-122: part. 108-112.

⁷⁸² Cfr. CABRÉ (*et alii*) 2009, pp. 349-376; CABRÉ-NAVAS 2014, pp. 101-122; NAVAS 2019, in part. 164-173; oltre a loro l'argomento è stato anche affrontato da PASSERAT 2000, pp. 443-473; KELLY 2005, pp. 681-692; KAY 2013, pp. 176-188.

⁷⁸³ CABRÉ-NAVAS 2014, pp. 106-115.



Fig. VI- ms. R, c. 104v [particolare: immagine della Vergine incoronata]

Capitolo III
Corpus testuale

Riportiamo a continuazione il *corpus* testuale relativo alla canzone mariana in lingua d'oc. Per maggiore chiarezza i componimenti verranno presentati in ordine cronologica, cominciando per le liriche di cui consociamo il nome dell'autore per finire con gli scarsi componimenti anonimi (relativi al ms. di Wolfenbüttel, al *Llibre vermell* o alle raccolte delle *Lays d'Amors*). Ognuno dei testi viene preceduto da un breve cappello introduttivo in cui vengono riportate le coordinate di reperimento, le principali edizioni critiche (fra cui quella da noi adottata) così come le caratteristiche metriche essenziali della lirica in questione. A continuazione la tavola di corrispondenze dei testi con il numero d'ordine relativo alla loro disposizione:

			<i>Numero</i>
Perd	<i>Verges, en bon'ora</i>	(BdT 370.15)	1
PCorb	<i>Dona, dels angils rebina</i>	(BdT 338.1)	2
AimBel	<i>Domna, flor</i>	(BdT 9.9)	3
PGl	<i>Ai, Vergena, en cui ai m'entendenza</i>	(BdT 344.1)	4
LanfCig	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	(BdT 282.2)	5
LanfCig	<i>Gloriosa sainta Maria</i>	(BdT 282.10)	6
LanfCig	<i>Oi, Maire, filla de Dieu</i>	(BdT 282.17)	7
PCard	<i>Vera Vergena Maria</i>	(BdT 335.70)	8
FrMenor	<i>Cor ay e voluntatz</i>	(BdT 159.1)	9
FqLun	<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	(BdT 154.2)	10
FqLun	<i>Sj quon la fuelba el ramelh</i>	(BdT 154.6)	11
FqLun	<i>Tant fin'amors totas horas m'afila</i>	(BdT 154.7)	12
Cerv	<i>Axi com cel c'ana erra la via</i>	(BdT 434a.8)	13
Cerv	<i>Reys castelas, tota res mor e fina</i>	(BdT 434a.54)	14
GrRiq	<i>Ajsi quon es sobornada</i>	(BdT 248.7)	15
GrRiq	<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	(BdT 248.27)	16
GrRiq	<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	(BdT 248.31)	17
GrRiq	<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	(BdT 248.44)	18
GrRiq	<i>Kalenda de mes cant nj freg</i>	(BdT 248.47)	19
GrRiq	<i>Qui veilla ses plazer</i>	(BdT 248.70)	20
GrRiq	<i>Sancta verges, maires pura</i>	(BdT 248.73)	21
GrRiq	<i>Yeu cujava sovent d'amor chantar</i>	(BdT 248.88)	22
GIHautp	<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	(BdT 206.1)	23
BnAuriac	<i>Be volria de la mellor</i>	(BdT 57.1)	24
PEsp	<i>Ar levatz sus, francha corteza gans!</i>	(BdT 342.1)	25
BnPan	<i>En vos lauzar, Dona, mos aturs</i>	(BdPP 482.2)	26
ArnVid	<i>Mayres de Dieu, verges pura</i>	(BdPP 472.1)	27

RmCor	<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptezà</i>	(BdPP 558.12)	28
AusGalh	<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	(BdPP 473.1)	29
ArnAlg	<i>Los genols flex az am lo cap encli</i>	(BdPP 468.1)	30
AntJau	<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	(BdPP 464.3)	31
BnRo	<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	(BdPP 486.1)	32
DnAnd	<i>Vergis humils, laqual devem lançar</i>	(BdPP 491.1)	33
AntVer	<i>En vos lançar, Mayres de Dieu sagrada</i>	(BdPP 466.1)	34
JoGom	<i>Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa</i>	(BdPP 522.3)	35
FrMor	<i>A tu me clam, que es de virtut princesa</i>	(BdPP 493.1)	36
BnNu	<i>Excellens flor, bon jay tota nobleza</i>	(BdPP 480.1)	37
<i>Liriche anonime</i>			
Anon	<i>Flors de paradis</i>	(BdT 461.123)	38
Anon	<i>Par vos m'esjau</i>	(BdT 461.192a)	39
AnonW	<i>Ai, vergen sancta Maria</i>	< - >	40
AnonW	<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >	41
AnonW	<i>Salve regina, donna</i>	< - >	42
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	< - >	43
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, glorioza</i>	(BdPP 569.25)	44
AnonLeys	<i>Si col solelhs se meteysh abandona</i>	(BdPP 569.39)	45
AnonM	<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >	46

PERDIGON

Verges, en bon'hora

BdI 370.15.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 241v; R, cc. 93v-94r.

Edizioni critiche: CHAYTOR 1909, 10, pp. 329-331 (dubbia); OROZ 1972, 47, pp. 392-397.

Testo: CHAYTOR.

FRANK, Rép. 242: 2.

a b a b a b a b c c b c
5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5 5 5' 5

Cinque *coblas singulars* di dodici versi.

Rime – I a: *-ora*; b: *-aire*; c: *-ay*.

II a: *-ona*; b: *-aire*; c: *-ay*.

III a: *-ena*; b: *-ia*; c: *-ay*.

IV a: *-eza*; b: *-ia*; c: *-ay*.

V a: *-esa*; b: *-ire*; c: *-ay*.

- | | | |
|----|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Verges, en bon'hora
portes lo Salvaire,
3 que selh vos honora
e·us fai joia faire,
e·l pobol que fora
6 liuratz a mal traire
vos pregues ahora,
santa plazen maire;
9 quar d'ir' e d'esmai
e de tot esglai
guardatz lo pus laire
12 que vas vos s'atrai. |
| II | 15 | Domna doussa e bona,
humil, de bon aire,
ajud' e perdona
ad aquest peccaire;
guarda ma persona
18 d'ant' e de mal faire,
e m'arma razona
ab lo tieu car paire;
21 que·ls peccatz qu'ieu ai
fatz ni ditz ni sai
no·m puescan mal faire
24 quan del segl' irai. |

III De gracia plena
 avetz nom, Maria,
 27 car getatz de pena
 cui merce vos cria;
 liam ni cadena
 30 no·l te ni·l tenria,
 pus qu'ab quarantena
 gen vos humilia;
 33 penedensa fai
 hom just e verai,
 e per aital via
 36 va senes esmai.

IV Regina d'auteza
 e de senhoria,
 39 la vostra franquesa
 a·l mon en bailia;
 de tota boneza
 42 etz roz' expandia,
 car en vos s'es meza
 gracia floria,
 45 aisel frug verai
 qu'intret ab lo rai
 en vos, dona pia,
 48 quan l'angel venc sai.

V Verges, en efansa
 nasquet lo dous Sire
 51 de vos ses duptansa,
 de qui eu suy servire;
 la sua pitansa
 54 mi fissa jauzire
 ab gran alegransa
 dels bes qu'ieu dezire,
 57 car gran dezir ai
 qu'ieu fos el renc lai
 senes tot cossire
 60 on sanh Peir'estai.

PEIRE DE CORBIAC

Dona, dels angils rehina

BdT 338.1.

«Marienlied» (*BdT*); «chanson religieuse» (*Rép.*).

Mss.: *C*, c. 373v; *D*, cc. 192r-v; *I*, c. 149v; *K*, cc. 135r-v; *R*, 29 r-v; *bI*, 1 (1^a *cobla*); *m*, c. 32v; *x*, p. 96.

Edizioni critiche: BARTSCH-KOSCHWITZ 1904, c. 231; SCHELUDKO 1936, p. 32-33; OROZ 1972, 44, pp. 370-377.

Altre edizioni: BEC 2004, 39, p. 242 (testo OROZ).

Testo: OROZ.

FRANK, *Rép.* 748: 1.

a b b c d d e a
7' 7 7 7' 7' 7' 7'

Sette *coblas unissonans* di otto versi, più due *tornadas* di quattro e due versi.

Rime – a: *-ina*; b: *-ens*; c: *-ana*; d: *aire-*; e: *-elba*.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Dona, dels angils rehina,
esperansa dels crezens: |
| | 3 | segon que m'aonda sens
chan de vos lengua romana; |
| | 6 | quar nulhs hom iustz ni peccayre
de vos lauzar no·s deu traire,
cum sos sens mielhs l'aparelha,
romans o lengua latina. |
| II | 9 | Dona, roza ses espina,
sobre totas flors olens,
vergua seca frug fazens, |
| | 12 | terra que ses labor grana,
estela del solelh mayre,
noyrisa del vostre payre: |
| | 15 | el mon nulha no·us semelha,
ni londana ni vezina. |
| III | 18 | Dona, ioves infantina
fos a Dieu obediens
en totz sos comandamens; |
| | 21 | per que la gens crestiana
cre ver e sap tot l'afaire
que·us dis l'angels saludaire,
quan receubes per l'aurelha |
| | 24 | Dieu, cuy enfantes vergina. |
| IV | 27 | Dompna, verges pura e fina
ans que fos l'enfantamens
et apres tot eyssamens:
receup en vos carn humana |

- Ihesucristz, nostre salvayre,
 30 si quon ses trencamen faire
 intra·l belhs rays quan solella
 per la fenestra veyrina.
- V 33 Dompna, vos etz l'ayglentina
 que trobet vert Moysens
 entre las flamas ardens,
 36 e la toizos de la lana
 que·s mulhet dins la sec'ayre,
 don Gedeons fon proayre;
 39 e natura·s meravelha
 quom remazetz intayzina.
- VI 42 Dompna, estela marina
 de las autras pus luzens,
 la mars nos combat e·l vens:
 mostra nos via sertana;
 45 car si·ns vols a bon port trayre,
 non tem naus ni governayre
 ni tempest que·ns desturberha
 48 ni·l sobern de la marina.
- VII 51 Dona, metiess e metzina,
 lectoaris et enguens:
 los nafraz de mort guirens
 lav'e lia, onh e sana;
 54 dossa, pia, de bon ayre,
 fai nos tost de mal estrayre;
 car perdutz es qui sonelha,
 que la mortz l'es trop vezina.
- VIII 57 Don', espoza, filh'e mayre:
 manda·l filh e prega·l payre,
 ab l'espos parl'e consselha
 60 com merces nos si'ayzina.
- IX Nos durmen, mas tu·ns esvelha
 ans que·ns sia mortz vezina.

AIMERIC DE BELENOI

*Domna, flor**BdI* 9.9.«Marienlied» (*BdI*); «chanson religieuse» (*Rép.*).Ms.: *a*, pp. 236-237.

Edizioni critiche: CHABANEAU 1888, p. 571; DUMITRESCU 1935, 13, pp. 118-121; OROZ 1972, 1, pp. 42-57;

POLI 1997, 11, pp. 252-266.

Testo: POLI (con ritocchi al v. 22, ed. OROZ, p. 51).

FRANK, *Rép.* 96: 1.

a a b a a b a a b a a b c c d d
 3 3 6' 3 3 6' 3 3 6' 3 3 6' 7' 7' 7 7

Quattro *coblas capcandadas* di sedici versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime - I a: -or; b: -ia; c: -ana; d: -al.

II a: -al; b: -osa; c: -ida; d: -or.

III a: -or; b: -enda; c: -ançã; d: -en.

IV a: -en; b: -ina; c: -isca; d: -ait.

- | | | |
|----|----|------------------------------|
| I | 1 | Domna, flor |
| | | [...] d'amor, |
| | 3 | domna senz vilania, |
| | | resplandor |
| | | e color |
| | 6 | de tota cortezia, |
| | | vostr'amor, |
| | | fai socor |
| | 9 | <a> aicel q'en vos s'en fia, |
| | | tal qe plor |
| | | ne dolor |
| | 12 | non sen, verges Maria; |
| | | car de vos pres charn humana |
| | | Iesu Christz, qi lav'e sana |
| | 15 | totz vostres amics de mal, |
| | | per confession leial. |
| II | | Ric iornal |
| | 18 | ag en tal, |
| | | benedeita, gloriosa, |
| | | q'a Nadal |
| | 21 | fos engal |
| | | maire, filha e espoza; |
| | | de reial |
| | 24 | cort captal, |
| | | done [...] poderoza, |
| | | un logal |
| | 27 | mi faitz sal, |

misericordioza:

30 q'enois m'es d'aquesta vida,
 car no'i trop, tant es marrida,
 cort ni donna ni signior
 senz trebail ni senz dolor.

III 33 Qui honor
 vol d'amor,
 en vos, domna, entenda,
 36 qe d'aillor
 ne ven plor
 tot joi qe hom n'atenda;
 39 e'il meillor
 fan folor,
 cuidon qe miels lur prenda
 42 c'ab sabor
 dan maior,
 e pert cascus sa renda.
 45 Mas la vostra amistanza
 dona ioi e alegranza,
 e tol'ir' e pensamen,
 48 e fai de paubre manen.

IV Ben i pren
 qi enten
 51 en vos, douse reina,
 c'ab iauzen
 pensamen
 54 son dezirer afina;
 cor e sen
 e talen
 57 mi donatz, e aizina,
 qe viven
 peneden
 60 ab vera disciplina,
 dona, mos pechatz fenisca
 de tal guiza e delisca,
 63 c'a'l iorn derrer mi iutjatz
 ab aicels c'auran benfatz.

V Seignier, en vos non perisca
 66 vostre prez, e non delisca;
 qe, cant la mortz eis d'agaz
 tuit li cuidar son desfaz.

PEIRE GUILHEM

Ai, Vergena en cui ai m'entendēza

BdI 344.1.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: D, c. 192v; I, cc. 110r-v; K, c. 95v.

Edizioni critiche: GUARNERIO 1896, 5, p. 37; BERTONI 1915, pp. 282-284; OROZ 1972, 46, pp. 386-391;

MORLINO 2005, pp. 125-151.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 578: 4.

a b b a c c d d a

10' 10 10 10' 10 10 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di nove versî, più una *tornada* di cinque versî.

Rime – a: *-enzā*; b: *-ir*; c: *-e*; d: *-iers*.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------|
| I | 1 | Ai, Vergena, en cui ai m'entendēza, |
| | | e s'a vos platz los mieus cars precz auzir, |
| | 3 | jamais de joi entier no·m cal marrir, |
| | | car vius e mortz aurai joi ses failleza |
| | | de vos, Dompna, que das joi per jasse, |
| | 6 | que·us ven de Sel c'a en poder e te |
| | | los bes e·ls mals e·ls iois e·ls conseriers: |
| | | per qu'er en vos servir toz mos mestiers, |
| | 9 | c'autre servirs endreg vos non ja venza! |
| | | |
| II | | Valenz Dompna sobre tota valenza, |
| | | vos pot hom ben lauzar ses contradir: |
| | 12 | en vos lauzar non pot nuls hom mentir, |
| | | car vos es flors de vera conoissenza, |
| | | flors de beutat, flors de vera merce, |
| | 15 | <.....-e> |
| | | flors a cui·l mons fon donatz, jois entiers: |
| | | can venc en vos lo rics reis drethuriers, |
| | 18 | romaçest verges apres la naissenza. |
| | | |
| III | | Vos aguest frug, Dompn', ab menz de semenza, |
| | | que toz bos frutz fai foillar e florir |
| | 21 | e·ls fai granar et a lor temps venir, |
| | | frug c'om conquer ab vera penedenza, |
| | | ab dejunar et ab orar ganre, |
| | 24 | ab caritat que taing c'om ai'en se; |
| | | car caritatz es via e sendiers |
| | | c'aduj home a Dieu, qu'es fruz pleniens |

- 27 e no·s conqer menz de ferma creçenza.
- IV Ben sai, Dompna, qui·us a en sovinenza
e de bon cor si don'a vos servir,
30 si mezeis serv, car sertz es del jauzir,
e ges non l'er tornaz e nonchalenza
sos servizis: vos en sovenra be
33 lai on chascus aura paor de se,
aisi lo just co·l laires, l'estradiers,
can si fara lo Jujamenz Derriers,
36 on nuls plaides non trobara guirenza.
- V Bona domna, tant es granz la temenza
qu'eu ai can pes c'aissi m'an fag faillir
39 miei fol voler, ab pensar et ab dir,
ab nesis fatz et ab folla parvenza,
c'a penas puese ni aus clamar merce
42 vostre car Fil; pero cant me·n sove
com a Longi fon de perdon leugiers
e al lairon, son de prejar frontiers,
45 e non per tan c'ades temor no·m venza.
- VI A, Reina complida de tot be,
prejatz, si·us plaz, vostre car Fil de me,
48 que m'aleuge mos mals e·ls conseriers
qu'eu trairai lai, tan greus e tan sobriers,
qu'endreg lo cors la morz no·m fai temenza.

LANFRANC CIGALA

En chantar d'aquest segle fals

BdT 282.2.

«Marienlied» (BdT); «chanson religieuse» (Rép.); «chantar» (v. 1), «chans» (v. 5), «chantars» (v. 11) (autodesignazione).

Mss.: C, cc. 343r-v; I, c. 93r; K, 76v-77r; a¹, pp. 389-390; d, cc. 294r-v; e, pp. 52-153; x, p. 124.Edizioni critiche: APPEL 1890, p. 176; APPEL 1895, 102, p. 143; BERTONI 1915, pp. 334-340; BRANCIFORTI 1954, 30, pp. 239-244; OROZ 1972, 37, pp. 310-319; PERUGI 1999a (sinottica delle redazioni di I, K, a¹ e di C).

Testo: BRANCIFORTI.

FRANK, Rép. 328: 1.

a b a b b c c b b d b
 8 6' 8 6' 6' 4 4 6' 6' 4 6'

Dieci *coblas singulares* di dieci versi, con *refranh* (v. 10 di ogni *cobla*).

Rime – I a: -als; b: -uda; c: -ir; d: Dieu.
 II a: -atz; b: -ada; c: -ors; d: Dieu.
 III a: -os; b: -ida; c: -ieu; d: Dieu.
 IV a: -at; b: -orta; c: -ort; d: Dieu.
 V a: -el; b: -ia; c: -ig; d: Dieu.
 VI a: -ar; b: -ina; c: -ol; d: Dieu.
 VII a: -e; b: -ana; c: -ier; d: Dieu.
 VIII a: -it; b: -izà; c: -os; d: Dieu.
 IX a: -art; b: -ensa; c: -ot; d: Dieu.
 X a: -ez; b: -ura; c: -is; d: Dieu.

- I 1 En chantar d'aquest segle fals
 ai tant'obra perduda,
 3 dont tem aver penas mortals,
 si merces no m'aiuda.
 Per que mos chans se muda,
 6 eu·l vuelh ofrir
 lai don venir
 me pot complid'aiuda;
 9 sol no·m si'irascuda
la Maire Dieu
 cui mos chantars saluda.
- II 12 Pero, si garda mos peccatz,
 ben deu esser irada;
 mas sa grant merce prec, si·l platz,
 15 la mi fass'apagada.
 Aitals merces m'agrada,
 quar es secors
 18 dels pecadors,

- 21 cui es razos loniada.
 Sia·m merces donada
 Maire de Dieu,
 quar per merce fust nada.
- III Qu'anz que·l vostre bels cors ioios
 24 nasques era establida
 morz a quascun qu'el segle fos,
 quar l'avia merida
 27 Eva, tan fon ardida,
 quar tenc a leu
 lo dig de Dieu:
 30 de que fon pois aunida.
 Mais pois en vostra guida,
 Maire de Dieu,
 33 em trag de mort a vida.
- IV Per Eva e per son peccat
 era tota genz morta;
 36 mas per vostra vergenitat
 n'es uberta la porta.
 Eva per via torta
 39 nos aduis mort,
 e vos conort,
 don la gens es estorta.
 42 Tal frug vostr'albres porta,
 Maire de Dieu,
 que vida nos aporta.
- V 45 Ev'autreiet, quar li fon bel,
 al diable bauzia,
 e vos a l'angel Gabriel
 48 la vera prophecia.
 Eva ac nom l'enemia;
 el contradig
 51 segon l'escrig
 ditz hom: «ave» Maria.
 Tot so qu'Eva desvia,
 54 *Maire de Dieu,*
 «ave» torn'en la via.
- VI Per qu'eu vos lau e·us dei lauzar,
 57 gloriosa Reina,
 quar chascunz nafratz pot trobar
 en vos vera mezina,

- 60 quar vostra merces fina
 chascun que·s vol
 garis de dol,
 63 de mal e de ruina,
 si de cor vos aclina,
 Maire de Dieu,
 66 qu'als bos prec's es vezina.
- VII Ara vos prec e·us clam merce,
 que no·m siatz loindana,
 69 qu'ieu sent nafrat mon cor e me
 e ma voluntat vana
 de folli'e d'uffana;
 72 per qu'eu vos quier
 conseill entier
 et aiuda certana.
 75 Sia·m merces prosmana,
 Maire de Dieu,
 don m'arma sia sana.
- VIII 78 Quar si tot ai d'obra fallit,
 crezens'ai dreit'asiza:
 Pair'e Filh e Sanch Esperit
 81 crei un Dieu, ses deviza;
 la charn, qu'en crotz fon miza,
 pres Dieus de vos
 84 per salvar nos,
 e per so fon auciza;
 e qi cre d'autra guiza,
 87 *Maire de Dieu,*
 sai ben qe·l col se briza.
- IX Don cre per ferm qu'enans lo part
 90 et apres ses fallensa
 vergena fust, qu'anc no·y ac part
 d'ome carnals semensa;
 93 e·l ver salm que comensa
 'credo' cre tot
 de mot en mot;
 96 D'alre·m faitz doncs valensa,
 quar de falsa crezensa,
 Maire de Dieu,
 99 no m'a obs penedensa.
- X Pero, Domna, quar miels sabes

so que·m fai sofrachura,
102 de so qu'obs m'es mi secorrez
tant quant vida mi dura,
qu'eu faz'obra tan pura,
105 que paradis
aia conquis
cant er la noiz escura.
108 Be sai que·m noz drechura,
Maire de Dieu,
mais merces m'asegura.

LANFRANC CIGALA

Gloriosa Santa Maria

BdT 282.10.

«Marienlied» (*BdT*); «chanson religieuse» (*Rép*); «chanz» (autodesignazione, v.3).

Mss.: *I*, cc. 93r-v; *K*, c. 76v; *a'*, pp. 390-391; *d*, cc. 294v-295r.

Edizioni critiche: APPEL 1890, p. 184; BERTONI 1915, pp. 341-343; BRANCIFORTI 1954, 28, p. 232-235; OROZ 1972, 38, pp. 320-325.

Altre edizioni: DE RIQUER 1975, 278, pp. 1367-1369 (testo BRANCIFORTI).

Testo: BRANCIFORTI.

FRANK, *Rép*. 776: 1.

a b c a b c d e f d e f
8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8'

Quattro *coblas unissonans* di dodici versi.

Rime – a: *-ia*; b: *-aia*; c: *-enta*; d: *-ina*; e: *-ensa*; f: *-ansa*.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------|
| I | 1 | Gloriosa sainta Maria, |
| | | eu·s prec e·us clam merce que·us plaia |
| | 3 | lo chanz que mos cors vos presenta; |
| | | e s'anc iorn chantei de follia |
| | | ni fis coblas d'amor savaia, |
| | 6 | ar vueill virar tota m'ententa, |
| | | e chantar de vostr'amor fina, |
| | | que autr'amors no vueill que·m vensa, |
| | 9 | qu'anc no·i trobei ioi mas pezansa. |
| | | Mais la vostra sai qu'es mezina |
| | | de totz los mals, per que m'agensa |
| | 12 | metr'en vos tota m'esperansa. |
| | | |
| II | | Qui de l'amor del mont follia |
| | | es nafratz d'una mortal plaia; |
| | 15 | per qu'es fols cel que·s n'atalenta; |
| | | mas cel que vostr'amors chastia, |
| | | no·ill faillira que ioi non aia, |
| | 18 | e non er mals que de mal senta. |
| | | e car eu sui poingz de l'espina |
| | | del mon, veing a vos per guirensa, |
| | 21 | que·m sanes per vostra pidansa |
| | | e que·m fassas, dousa reina, |
| | | mon cor e tota m'entendensa |
| | 24 | pausar en vostra fin'amansa. |
| | | |
| III | | Pensan que·us ai per leviaria |
| | | mesfaig, et es dregz que·m desplaia |

27 e qu'eu de bon cor me·n repenta;
e si merces no m'es amia,
tot mon afar tem que dechaia;
30 que razos fort me n'espaventa
qi no m'es parens ni vezina,
ans m'es a dan per ma faillesa,
33 e vei que m'adutz desfiansa,
si vostra merces no·s declina
vas me e no·m fai mantenensa:
36 et eu en aiso ai fiansa.

IV Sol que vostra merces mi sia
aiudaritz, dretz no m'esmaia,
39 ni blan razon ni s'aparenta.
Demergutz sui que dretz m'aucia,
mas vostra merces me·n estraia
42 e ia ma mort non li consenta.
Pos cel, cui sels e terr'acina,
pres del vostre bel cors naissensa
45 e·s noiric ab vos en enfansa,
preiatz sa maiestat divina
qu'aia merce e sovinensa
48 al iutiar et oblit veniansa.

LANFRANC CIGALA

Oï, Maire, filla de Dieu

BdI 282.17.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: I, cc. 92v-93r; K, c. 76r; a¹, pp. 388-389; d, pp. 293-294.

Edizioni critiche: BERTONI 1915, pp. 331-333; BRANCIFORTI 1954, 29, pp. 236-238; OROZ 1972, 39, pp. 326-331.

Testo: BRANCIFORTI (con ritocchi al v. 1, ed. OROZ).

FRANK, Rép. 274: 3.

a b a b a b c c c c
7 6' 7 6' 7 6' 3 7 3 7

Cinque *coblas singulars* di dieci versi.

Rime – I a: *-ieu*; b: *-ina*; c: *-an*.
II a: *-anz̃*; b: *-ensa*; c: *-e*.
III a: *-ers*; b: *-aire*; c: *-es*.
IV a: *-er*; b: *-ia*; c: *-al*.
V a: *-atz̃*; b: *-ana*; c: *-enz̃*.

- I 1 Oï, Maire, filla de Dieu
e dels angels reina,
3 cui Marc e Luc'e Mathieu
[e] chascuns Sains aclina,
gardatz mi l'arm'e·l cors mieu,
6 flors de roza ses spina,
Deu preian
que non segon mon enian
9 m'an iugan,
mas segon sa merce gran.
- II 12 Qu'eu ai faig dels peccatz tanz
per ma folla follensa,
que, s'ieu vivia mil anz
en aspra penedensa,
15 tant sai los faillimenz granz
qu'eu non agra guirensa,
s'ab merce
18 Deus no·m perdon e·m rete,
non per me,
qu'eu non ai faig lo perque.
- III 21 Qu'eu fui fals e mensongiers,
enveios e raubaire
et ab [las] autrui moilliers

24 faillir non depteï gaire,
 e cobes e mal parliers
 fui e fins [e] galiaire
 27 [et] engres
 s'ieu trobes cui enianes;
 per q'ades
 30 per tot aital mi confes.

IV E non ai per me poder
 de garir ni baillia;
 33 per que·us veing merce querer,
 Gloriosa Maria,
 que mi deingnes tant valer,
 36 qu'eu per vos gardatz sia
 de tot mal
 en aquest segle venal,
 39 desleial,
 e·m dones gaug eternal.

V Si com Dieus fon de vos natz
 42 e·n receup charn humana,
 e·il vostra virginitatz
 remas entier'e sana,
 45 tot aissi·m gardatz, si·us platz,
 d'agaiz de mort subitana.
 Desplazenz
 48 cre qu'eu sia veramenz
 penedenz
 de trastotz mos faillimenz.

PEIRE CARDENAL

Vera Vergena Maria

BdI 335.70.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 288r; T, cc. 109r-v; R.

Edizioni critiche: SCHELUDKO 1937, pp. 30-32; BOUTIÈRE 1949, p. 127; LAVAUD 1957, 38, p. 232; OROZ 1972, 43, pp. 362-369; VATTERONI 2013, 70, pp. 821-831.

Altre edizioni: DE RIQUER 1975, 316, pp. 1502-1504 (testo LAVAUD); JENSEN 1998, p.422 (testo base ms. C).

Testo: VATTERONI.

FRANK, Rép. 239: 4.

a b a b a b a b c c
 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7'

Cinque *coblas unissonans* di dieci versi, con *refranb* (vv. 9-10), più una *tornada* di due versi.

Rime – a: -ia; b: -es; c: -aita.

- | | | |
|-----|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Vera Vergena Maria,
vera vida, vera fes, |
| | 3 | vera vertatz, vera via,
vera vertutz, vera res,
vera maire, ver'amia, |
| | 6 | ver'amors, vera merces,
per ta vera merce sia
qu'eret en me tos heres. |
| | 9 | <i>De patz, si·t plai, Dona, traita,
qu'ap to Filh me sia feita.</i> |
| II | 12 | Tu restauriest la follia
don Adams fon sobrepres,
tu yest l'estela que guia
los passans el san paes, |
| | 15 | e tu yest l'alba del dia
don lo tieus Filhs solelhs es,
que·l calfa e clarifia, |
| | 18 | verais, de dreitura ples.
<i>De patz, si·t plai, Dona, traita,
qu'ap to Filh me sia feita.</i> |
| III | 21 | Tu fust nada de Suria,
gentils e paura d'arnes,
umils e pura e pia |
| | 24 | e[n] fatz, en ditz ez en pes;
faita per tal maistria:
ses totz mals mas ab totz bes. |

- 27 Tan fust de doussa paria,
per que Dieus en tu se mes.
De patz, si·t plai, Dona, traita,
30 *qu'ap to Filh me sia feita.*
- IV
- 33 Aquel que [e]n te se fia
ia no·l cal autre defes,
33 qe, si tot lo mon[s] peria,
aquei non peria ges;
quar als tieus precx s'umilia
36 l'Autismes, a cuy que pes,
e·l tieus Filhs non contraria
ton voler neguna ves.
39 *De patz, si·t plai, Dona, traita,*
qu'ap to Filh me sia feita.
- V
- 42 David, en la prophetia
dis, en un salme que fes,
qu'al destre de Dieu sezia,
del Rey en la Ley promes,
45 una Reyna qu'avia
vestirs de var e d'aurfres:
tu yest elha, ses falhia,
48 non o pot vedar plaides.
De patz, si·t plai, Dona, traita,
qu'ap to Filh me sia feita;
- VI
- 51 qu'al latz de Dieu estas, traita,
que·m sia patz de Luy feita.

FRAIRE MENOR

Cor ay e voluntatz

BdI 159.1.

«Gebet aus Maria» (BdI); «chanson religieuse» (Rép); «precx» (autodesignazione, v.2).

Mss.: C, cc. 371v-372r; R 95v.

Edizioni critiche: SCHELUDKO 1936, p. 38-40; OROZ 1972, 16, p. 172-177.

Testo: OROZ.

FRANK, *Rép.* 101: 1.

a a b a a b b b a a b b b a a b b b a a b
 6 6 6' 6 6 6' 6' 6' 6 6 6' 6' 6' 6 6 6' 6' 6' 6 6 6'

Tre *coblas unissonans* di ventuno versi.

Rime – a: *-atz*; b: *-ia*;

I 1 Cor ay e voluntatz
 3 que fass'us precx preztatz,
 s'ieu ben far los sabia;
 e volgra·m fos donatz
 sens e sabers assatz,
 6 sels qu'als precx convenia,
 que voler pro n'auria.
 Dona sancta Maria,
 9 preyatz Ihesus, si·us platz,
 que es Cristz apellatz
 e de paradis via,
 12 qu'ampar l'anima mia
 si cum plazers li sia,
 que·m perdon mos peccatz
 15 qu'ai pessan cogitatz
 e ditz per ma folia,
 sels qu'ai obratz man dia
 18 aissi quo non devia,
 don so mot encolpatz;
 dona de dignetatz,
 21 vos me·n faitz guerentia.

II Enquer prec que·m valhatz,
 dona, e que·m sofratz
 24 qu'ieu vos laus tota via.
 Pero crey qu'es vertatz
 que si·l sen dels prelatz
 27 e·l saber de clercia
 hom aiustar podia,

e ieu poder avia
30 qu'en mi fos ajustatz,
non seria bastatz,
ni·l mile non auria
33 del saber qu'obs m'auria
al laus qu'ieu dir volria,
dona,·ls bes que son datz
36 en vos qu'enlumenatz
tot lo mon que·s perdia;
per vos se salv'e·s guia,
39 per qu'ieu dic sens fadia:
per vos son restauratz,
dona,·ls que son salvatz;
42 aidatz me qu'ieu sals sia.

III Qu'ieu crey, si vos m'aidatz
ni mos precx escoutatz
45 —tant etz de Dieu amia—
leu sera acabatz
mos precx et yssaussatz,
48 mielhs que no·m tanheria
segon que yeu fallia
el temps que mal vivia.
51 Pero suy m'en laissatz,
don prec merce m'aiatz,
qu'estiers non pujaria
54 a la gran companhia
on es tot'alegria
de Dieu qu'es trinitatz,
57 ni veiria sa fatz
si merces no·m valia.
O maire de Dieu pia,
60 no truep en voz fadial
Sivals aitan m'aidatz
—quan que sia passatz—
63 qu'ieu pres dels sayns estia.

FOLQUET DE LUNEL

Domna bona, bel'e plazens

BdT 154.2.

«Marienlied» (BdT); «chanson religieuse» (Rép); «chanson» (autodefinizione, v. 45).

Ms.: C, c. 325r-v.

Edizioni critiche: EICHELKRAUT 1872, 7, p. 24; OROZ 1972, 11, pp. 126-133; TAVANI 2004, 7, pp. 76-81.

Testo: TAVANI.

FRANK, *Rép.* 624: 48.

a b b a c d d c
8 8 8 8 10' 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di otto versi, più due *tornadas* di quattro versi.

Rime – a: -ens; b: -ais; c: -ia; d: -is.

Mot refranb: Maria (10 v. di ogni stanza, più *tornadas*).

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Domna bona, bel'e plazens,
per vos fis jois en vers me nais |
| | 3 | ins e mon cor, quan pes qu'esmais
avetz de nostres falhimens; |
| | 6 | maires de Dieu, verges e casta e pia,
mans peccadors e mantas peccairis
attendon joy, que luns temps no falhis
per vostres precx, sancta verges <i>Maria</i> . |
| II | 9 | Dompna, vos etz razonamens
de nostras armes, ab Dieu, mais
que res que sia, qu' els esglais |
| | 12 | no caio d'ifernals turmens;
e vos etz flors e frug, don se congria
la pia<dosa> †<...>† <que s'es>pandis |
| | 15 | en †<.....>†a nostras fis
<per vostres precx,> sancta verg<es <i>Maria</i> >. |
| III | 18 | Dompna †<.....>†
de salvacio †<.....>†
nasquest le †<.....>†
†<.....>† re d'efern s†<.....>† |
| | 21 | †<.....>†ga de bon †<.....>†
nen vos q †<.....>†
que las portas a peccadors ubris |
| | 24 | per vostres precx, sancta verges <i>Maria</i> . |
| IV | | Dompna, quan fo le naissemens |

- 27 del vostre car filh, res no·us frais
 plus que franh la veirial rays
 del solelh qu'es dins resplandens;
 per qu'es folhs selhs qu'a vos non s'umilia,
 30 que·l plus belh frug e·l plus noble noiris
 qu'anc fos; per que mant'arma reculhis
 per vostres precx, sancta verges *Maria*.
- V 33 Ar preguem Selh que·ls elemens
 formet e tot quan es, que·ns lais
 descargar quasqus del greu fais
 36 qu'es de las armas perdemens;
 que tant em ple d'erguelh e de bauzia
 que·l mons fora ben dignes que·n peris,
 39 maire de Dieu, s'el tan non obezis
 vostres cars precx, sancta verges *Maria*.
- VI Vostra valor, dona, dir non poiria
 42 luns homs carnals, tant es vostre pretz fis,
 sal Dieu o vos, sancta verges *Maria*.
- VII Al mieu senhor, qu'es coms de Rodes, via
 45 tiei, ma chansos, on fis pretz se noiris,
 e digas li·s peneda, si mal dis
 de ma gensor, qu'es la verges *Maria*.

FOLQUET DE LUNEL

Sj quon la fuelha el ramelh

BdT 154.6.

«Canzone auf Maria» (BdT); «chanson religieuse» (Rép); «chanso» (autodesignazione, v. 55).

Ms.: C, c. 324v.

Edizioni critiche: EICHELKRAUT 1872, 5, p. 21; OROZ 1972, 12, pp. 134-143; TAVANI 2004, 5, pp. 58-63.

Testo: TAVANI.

FRANK, *Rép* 645: 7; 187: 1

a b b a c d d e e (645: 7, str. I, III, V)

e e d d c a b b a (187: 1, str. II e IV)

7 7 7 7 7 7 7 7 7

Cinque *coblas alternas retrogradadas* di nove versi, più due *tornadas* di cinque versi.Rime – a: *-elb*; b: *-or*; c: *-elha*; d: *-eys*; e: *-o*.

I 1 Sj quon la fuelha el ramelh
 3 creis el gai temps de pascor
 6 e creis lo frugz de la flor
 per gaug del dous temps novelh,
 creis mos chans e renovelha;
 9 quar aug dire qu'anc no's seis
 plus francx coms ni pus adreis,
 e quar de tal domna so
 qu'anc no fes ni dis mas pro.

II Tan son li fach e'l dich bo
 de midons, qu'om a razo
 12 que's laus d'amor, se'l empeys
 en amar lieis qu'anc no's feys
 de far so per qu'es capdelha:
 15 fis pretz, qu'a tant en capdelh
 que rei et emperador
 penrian en lauzar honor
 18 son cors, de totz mals piusselh.

III Ja preiador conhdarelh
 no vol, ni entendedor,
 21 midons, mas fin amador,
 non fenhedor ni irnelh;
 ni es fenhens ni irnelha,
 24 ni anc no's miret ni's peis
 per escotar pecx domneis
 ni anc fis amans no'l fo

- 27 ses cobrar bon gazardo.
- IV Tant es de bona faisso
 midons, que melhoirazo
 30 no·i vol, quar anc non ateis
 domna de las doas leis
 en tan aut pretz; tant es belha
 33 sa valor, qu'a Dieus es belh
 tot quan fai, e·l preiador
 sieu son mai e·l lauzador
 36 que d'otra qu'om domn'apelh.
- V Encara·m mou dreg sembelh:
 qu'ieu del comte, mo senhor,
 39 de Rodes fassa lauzor;
 quar es el cap del castelh
 de valor, que de Castelha
 42 tro·l cap del mon coms ni reis
 del sieu poder, mielhs no creis
 de fin pretz, ni anc no fo
 45 qui al vis, sal del comt'Hugo.
- VI Reina Maire piusselha,
 filha de Paire piusselh,
 48 vos tenc ieu per ma gensor,
 e·l pros coms ditz gran error,
 de Rodes, qu'otra·ns apelh.
- VII. 51 Empero brega e tinelha
 vuelh aver tostemps ab eis,
 tro que del maldir se fleis
 54 qu'a digz de vos; mas quar so
 sieus, li prezen ma chanso.

FOLQUET DE LUNEL

Tant fin'amors totas horas m'afila

BdI 154.7.

«Canzone auf Maria» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: C, cc. 324v-325r.

Edizioni critiche: EICHELKRAUT 1872, 6, p. 22; OROZ 1972, 13, pp. 144-153; TAVANI 2004, 6, pp. 64-75.

Testo: TAVANI.

FRANK, Rép. 302: 1.

a b a b b a b a
10' 10 10' 10 10 10' 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di otto versi, più due *tornadas* di quattro versi.

Rime – a: *-ila*; b-*il*; (rime derivative: 1v : 2v; 3v : 4v; 5v : 6v; 7v : 8v di ogni stanza).

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Tant fin'amors totas horas m'afila
ma voluntat, qu'ieu de lauzar m'afil
3 midons, qu'en re tan mais no s'asubtila
mos cars sabers, qu'ieu no·n ai ta subtil
que pogues dir luna part de las mil
6 lauzors qu'om pot de lieis dir; que d'ans mil a
no nasquet homs la pogues dir, non guil,
ni lunhs per lieys lauzar non pot dir guila. |
| II | 9 | Si quon virtut natural el safil a
l'oriental, plus qu'en autre safil,
val mai midons qu'otra domn'a gentil a-
12 mor ben amar a fin aman gentil:
e dic vos be qu'anc, depus qu'ieu senti·l
fin pretz de lieys e dins mon cor senti l'a-
15 mor qu'ieu li port, no fi cauza sotil
si com denant: tant me desasotila. |
| III | 18 | Midons es tals que franc cor et humil a
veraiamen a fin aman humil,
quan lo troba lial, non en re vila,
que no s'azaut ja de far cauza vil:
21 tant es d'onrat luec e senhoril
que part totas domnas pretz senhoril ha;
si tot no·s te, qui la preg', a desvil,
24 ans selh que non la prega, mot per vil ha. |
| IV | | Ges l'eranha tan prim no teish ni fila
com a mestiers qu'om, lieis lauzan, prim fil; |

- 27 s'en tot l'obra s'es prima, ges estrila
non deu esser, ni's fa de luec estril
perqu'a mestiers qu'om tan ferm l'aperfil
30 que sia fortz plus qu'otra s'aperfila,
si que tostemps sia durable: si'l
la vol hom far per s'amor, ses tot si'l ha.
- V 33 E qui bon art e belh e maestril ha
per far obra be fort e maestril
que la vuelha far frevol e fragila,
36 mout tenc per fol son sen e per fragil;
aitals sui ieu estatz; mas aqui vi'l,
qu'er vi mon dan e que de midons vi la
39 fina valor; m'apil Deus lum ca pil
obrar d'obra que del joy d'amor pila.
- VI 42 Coms de Rodes, senher, quar ab gentil
pretz mantenetz valor e de gentil a-
mor ben amatz ma gensor, ieu port il
lauzor de vos, e luenh e pres port ila.
- VII 45 Al bon senhor de Mercuer, qu'es el fil
de valen pretz, que no's romp ni's desfila,
chansos, vai dir qu'ieu no truep qui s'apil
48 mielhs e fina valor qu'elh s'i apila.

CERVERI DE GIRONA

Axi con cel c'anan erra la via

BdT 434a.8.

«Alba» (BdT); «Alba» (Rép).

Ms.: Sg, c. 11v., «Alba» (rubrica).

Edizioni critiche: KOLSEN 1939, 8, p. 53; DE RIQUER 1947, 20, p. 51; OROZ 1972, 50, p. 410; COROMINAS 1988, 31, p. 306; CHAGUINIAN 2008, pp. 332-344.

Altre edizioni: DE RIQUER 2012, pp. 1587-1589.

Testo: DE RIQUER 1947.

FRANK, *Rép.* 567: 1.

a b b a c c d

10' 10' 10' 10' 10 10 10'

Seis *coblas unissonans* di otto versi, più due *tornadas* di quattro versi ognuna.

Rime – a: *-ia*; b: *-ura*; c: *-ir*; d: *alba*.

Mot refrain: alba (ultimo verso di ogni *cobla*).

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Axi con cel c'anan erra la via
que deu tener, can va ab nit escura, |
| | 3 | e te cami mal e brau qui·l atura,
e no sab loc ne cami on se sia,
sufren mal temps ab regart de morir, |
| | 6 | soy eu, c'an[ar] no pusc, per que desir
que vis fenir la nit, començant l'alba. |
| II | | Que·l cami ay errat que far devia, |
| | 9 | tan m'es la nuytz fer'e salvatg'e dura
e·l temps tan braus, com mays va [mays] piyura,
per que no say on m'an ne on m'estia, |
| | 12 | qu'enan non pusc anar ne remanir,
ne pusc lo temps laxar ne·l pusc sofrir;
per que m'albir que m'an trop tardan l'alba. |
| III | 15 | Est segles fals es la nuit qui·m laguia,
cami d'infern, temps braus, ple de rancura,
e vals de plors, ço ditz Sant'Escriptura. |
| | 18 | E l'enfans paucs can nays o signifia,
c'ab dolors yuc e·y esta ez exir
no·n pot ses plor. Ver Deu, faitz m'esclarzir |
| | 21 | per dreyt seguir lo cami, donan l'alba. |
| IV | | Eu no soy ges cel qui va a s'amia
de nuyt, car cil cuy m'autrey m'asegura |
| | 24 | pessan a leys, e d'altre no n'ay cura, |

- e lays la nuyt, e voil pendre·l clar dia,
 car il no tem lauce[n]jar ne mal dir,
 27 enans li pusc ab jorn denan venir,
 per qu'eu asir la nit, desiran l'alba.
- V Altr'amador say c'a ir'e feunia
 30 can ab sidons es, e descre e jura
 can le jorns ve e la nuytz tan pauc dura,
 e jamays jor ne alba no volria;
 33 ez eu, car tan dura la nuytz, cossir,
 c'ab nuit no pusc de leys cuy soy jausir,
 ne·l lum chausir que·ns fa clar e gran l'alba.
- V 36 Gaugs es e lutz, stella que·l mon guia,
 e anc no fo domna d'aytal natura
 c'on mays sofre de preyadors, melura;
 39 e sos Espos fa ço que no faria
 nuylls altr'espos, car platz li can servir
 ve s'espoça amar e obezir
 42 que ses falir que·ns va·l jorn mostran l'alba.
- VII D'est' alba deu totz hom aver desir.
 c'om ses l'alba no pot al iorn venir
 45 ne·l sol chausir ne deu azirar l'alba.
- VIII Le nobles reys de Mayllorca sab dir
 e far tot be, e·l segle deu servir
 48 e obezir, serven e honran l'alba.

CERVERI DE GIRONA

Reys castelas, tota res mor e fina

BdI 434a.54.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép.).

Ms.: Sg. c. 4v., «Canço de Madonna Sancta Maria» (rubrica).

Edizioni critiche: DE RIQUER 1947, 47, pp. 133-134; COROMINAS 1988, 11, p. 87-92.

Testo: DE RIQUER 1947.

FRANK, Rép. 548: 3.

a b b a c c a

10' 10 10 10' 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di sette versí, piú tre *tornades*, due di tre versí e una di due.

Rime – a: *-ina*; b: *-at̃*; c *-or*.

I 1 Reys castelas, tota res mor e fina,
mas non o fay la domn'on vos chantatz,
3 que·ls enemics te bais ez encantatz,
e sos amis creix d'amor ez afina;
e pus chantatz de tan coral amor,
6 via siguetz de leyal amador
qu'il vos er guitz, sabers, sens e doctrina.

II Ja no·us tolran valen d'un'eslevina
9 vostr'enemic, pus aytal domn'amatz,
ans los veyretz vençutz e mortz e matz,
car hom carnals no coneix ne devina
12 l'amor que·l fay a son fi servidor,
car non es gaugs que no torn en dolor,
esters los seus, qui no merma ne fina.

III 15 Si·n demandatz lo bon rey cuy es Pina
dira·us que res no val ses leys dos datz,
e si·n traitz mal er vos en rics dos datz;
18 c'ayxi con naix la flor sobre l'espina,
nais gaug e pretz ab honrada ricor
sobre maltrait, que·l mal torn'en douçor
21 qui finament en leys servir s'afina.

IV car il retenc tota la ley latina
can fo sos fylls laig feritz pel costatz
24 per vos, seyner; e pus tal li costatz,
e car sabetz qu'en trop laia centina

- 27 n'aron tuit li just e'l peccador
 s'el non moris, faitz a sa mayr'honor
 e car sens leys no val sens ne doctrina.
- V 30 E car avem vida breu a mesquina,
 que menz dura est segles c'us estatz,
 conquerretz lay aytan com çay estatz;
 pero, seyner, per vos se dol, mesquina,
 33 c'ar la rend'a mez'en vos ses temor
 don la degra cobrar er al pastor,
 e gardatz vos c'om fi natz no desfina.
- VI 36 Totz reys d'aver vo nom d'emperador
 deu averar sos ditz e sa lauzor,
 c'om non a pretz s'ab vertat no s'afina.
- VII 39 Del nostr'Enfan Devon tuit far lausor
 li rey, car tuit son honrat per s'onor,
 e Deus don li longe vida si fina.
- VIII 42 A Cardon', a tal domn'e tal senyor,
 c'ab Sobrepretz cascu valor affina.

GUIRAUT RIQUIER

Ajssi quon es sobronrada

BdI 248.7.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 292r; R, 104v., «canson de la maire de Dieu» (rubrica, C).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 11, p. 15; MÖLK 1962, 10, pp. 57-61; OROZ 1972, 22, pp. 208-217; MINETTI 1980, 11, pp. 118.

Testo: OROZ.

FRANK, *Rép.* 388: 1.

a b a b c c d d d e e f f g
7' 7 7' 7 3 3 2' 5' 2' 7 7 7' 7' 7'

Sei *coblas doblas* di quattordici versi, più una *tornada* di cinque versi.

Rime – I - II a: -ada; b: -or; c: -es; d: -ida; e: -ers; f: -atge; g: -ensa.
III - IV a: -ina; b: -at; c: -ens; d: -ara; e: -os; f: -aire; g: -illa.
V - VI a: -ansa; b: -ar; c: -er; d: -elba; e: -on; f: -ana; g: -aca.

- | | | |
|----|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Ajssi quon es sobronrada
la maire del salvador,
3 deu esser honran lauzada;
quar singulars de valor
fo et es,
6 de totz bes
complida,
claus de vera vida,
9 grazida.
E donc sobiras devers
m'es que s'esfors mos sabers
12 tant que·l sia d'agradatge
sos laus que tenc en coratge,
qu'ab sobrevoler comensa. |
| II | 15 | Regina verge, clamada
devetz esser ab lauzor,
e temsuda et amada;
18 quar Dieus vos fe tant d'onor
quant se mes
e vos —pres
21 perida
gens port de gandida,
chauzida
24 flors— e nasc de vos hom vers,
vers Dieus, on es mos espers;
donc be·us det gran avantatge, |

- 27 qu'anc no fon d'uman linhatge
tro que de vos pres nayssensa.
- III
30 Tota flors don frutz s'aizina
pert apres son frug beutat;
vos remazes fresqu'e fina
verges creyssens de rictat:
33 pus olens,
 pus plazens,
 pus clara
36 flors etz qu'el mon para
 e guara;
flors de tot frug saboros,
39 flors de gaug, redemptios
etz del mon; quar lo salvaire
fon fils de vos, vostre paire,
42 don etz sa mair'e sa filla.
- IV
45 De paradis etz regina,
maire Dieu, per gran bontat;
et etz restaurans mezina,
fons de vera pietat;
48 als fallens
 etz guirens
 d'amara
 mort; quar vostra cara
51 esguara
pregan lo rey glorios
qu'es paires e filhs de vos,
54 filla del vostre filh, maire
del vostre paire: com faire
so's poc es grans meravilla.
- V
57 Pero ma fes no's balansa;
quar Dieus per nos restaurar
o fe, que pot ses erransa
60 far mil tans qe hom pessar,
 e'l poder
 ab voler
63 capdelha;
 donec, maire piucella
 mout bella,
66 creyssensa prezes d'aon:
qu'elh, qu'es mais de tot lo mon,
caup en vos, verges certana,

69 e visc e·n pres carn humana
e·n nasc senes tota taca.

VI Enquer vos fa mais d'onransa,
72 que·us obezis, don'e·us par:
per que·us prec aiatz membransa
que·l denhetz per mi pregar;
75 qu'ab lezer
iorn e ser
apella
78 m'arma e gragella,
sembella
us greus peccatz que· m cofon;
81 e vos podetz m'en far mon.
Si·l vostre filh, sobirana
maire, ·n pregatz, tost er sana
84 m'arma que de mort se raca.

VII Dona, estela del mon
ab clardat que no·s rescon
87 es per nos, gent crestiana:
donc preguatz Dieu que de vana
vida nos gar' e de braca.

GUIRAUT RIQUIER

En tot quant qu'ieu saupes

BdI 248.27.

«Canzone auf Maria» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 301v; R, cc. 107v-108r. «canson» (rubrica, CR).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 39, p. 58; MÖLK 1962, 24, pp. 107-110; OROZ 1972, 23, pp. 218-223.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 592: 67.

a b b a c c d d e e
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Cinque *coblas alternas capcaudadas* di dieci versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I, III, V a: -es; b: -ar; c: -en; d: -ort; e: -os.

II, IV a: -os; b: -ort; c: -en; d: -ar; e: -es.

Rims equivocs: rime e (9v : 10v).

I 1 En tot quant qu'ieu saupes
 far e dir e pessar,
 3 me deuri'endressar
 que ab plazer caupes
 en grat de la valen
 6 qu'ieu am de bon talen;
 pus ses lieys ges deport
 non truep de Belh Deport,
 9 e quar vol tant mos pros
 qu'ab so vol serai pros.

II Per que·m mostra razos
 12 e·m repren e·m remort
 que, per paor de mort,
 horas, iorns e sazoz
 15 no dey abelhimen
 aver de falimen
 tal, que·m puesca forsar;
 18 ans me dey esforsar
 —pus midons de cort es—
 d'esser per lieys cortes.

III 21 Ben deu esser apres
 selh que perpren auzar
 d'esta dona lauzar,
 24 qu'en frau no sia pres;
 qu'ilh dona e no ven,

- et aapta soven
 27 a sos amans cofort,
 e non garda co fort,
 e per un nj per dos
 30 tortz no cessa·l perdos.
- IV Don'ab pretz gracios
 —qu'en totz bes a ressort
 33 e non cura de sort
 ni no·l plai tracios
 ni lunh mal no cossen,
 36 sitot sofre nossen—
 ay empreza d'amar,
 que·m fara dous d'amar;
 39 e dey l'esser comes,
 qu'ilh m'a d'amar comes.
- V En bon esper m'a mes
 42 —s'ieu sai mo mielhs triar
 e·l say gent embriar—
 selha que m'a trames
 45 sen et entendemen
 de bon aprendemen,
 que m'a d'alques destort;
 48 e fas comte d'estort,
 pus domn'ay qu'enten sos
 e motz, non es tensos.
- VI 51 Dona, flors de deport,
 drecha via de port:
 plassa·us per vos chan sos
 54 e·n fassa mas chansos.
- VII Mos faitz e mas razos,
 dona, guide razos.

GUIARUT RIQUIER

Gauch ai, quar esper d'amor

BdI 248.31.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c.303r; R, c.108r, «canson» (rubrica, CR).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 43, p. 64; MÖLK 1962, 25, pp. 111-113; OROZ 1972, 24, p. 224-229.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 645: 9.

a b b a c d d e e
7 7 7 7 7 7 7 7

Sei *coblas alternas retrogradadas e capfimidás* di nove versi, più una *tornada* di cinque versi.

Rime – I, III, V a: -or; b: -ans; c: -ensa; d: -er; e: -es.

II, IV, VI a: -es; b: -er; c: -ensa; d: -ans; e: -or.

Mot refranb: amor e merces [primo ed ultimo verso di ogni *cobla*, in *retrogradatio*].

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Gauch ai, quar esper d' <i>amor</i>
esser ricx e benanans; |
| | 3 | e mal, quar no suy bastans
del tot a fin amador,
que deu aver conoyssensa |
| | 6 | e lialtat e saber;
mas en tot ai bon esper
que·m perduga bona fes |
| | 9 | e caritatz e <i>merces</i> . |
| II | | Quar quaritatz e <i>merces</i> ,
bontatz ab plenier poder |
| | 12 | e savieza valer
m'en podon de selh on es
tot; que·m don tal captenensa, |
| | 15 | elh, qu'anc res no fon enans,
qu'ieu li sia fis amans
esquivan tota folhor; |
| | 18 | qu'aitals hom tanh ad <i>amor</i> . |
| III | | Aitals hom tanh ad <i>amor</i>
que sapch'esquivar sos dans |
| | 21 | et enantir sos enans
esperan reyal honor,
servan sos bes que comensa |
| | 24 | ab esfortz de conquerer
complimen d'onrat plazer,
lai, on es gaugz e totz bes, |

- 27 on nos perduga *merces*.
- IV Lai nos perduga *merces*
on res no pot dan tener;
30 e selha que per dever
a poder ab precx conques,
don ses taca pres nayssensa
33 le salvaïres perdonans,
pregue·l per paucx e per grans
que·ns don temprada calor
36 viven en la su'*amor*.
- V Quar no viu ben en *amor*
hom, si non es agradans
39 a la maire qu'es pregans
so filh, nostre redemptor;
quar pus non avem guerensa
42 mas los sieus cars precx, per ver,
ab que nos vol sostener,
si·ns volem, tro·ns aja mes
45 lai on es patz e *merces*.
- VI Donc gracias e *merces*
li·n rendam a mielhs parer
48 tuch ab lauzor iorn e ser,
si volem le gauch promes,
qu'estiers no·y ajam plevensa;
51 donc quascus, ab digz honrans,
humils, ab faitz benestans,
la maire del salvador
54 honrem ab veray'*amor*.
- VII Verges, d'onor etz creyssensa
al human linhatge grans,
57 quar etz maires e pregans
del filh de Dieu ab honor
per nos: donc datz nos s'*amor*.

GUIARAUT RIQUER

Humils, forfaitz, repres e penedens

BdI 248.44.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 295v; R, cc. 105v-106r; «vers de Nostra Dona» (rubrica, ms. R).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 21, p. 31; OROZ 1972, 25, pp. 230-233; MINETTI 1980, 8, p. 73 (edizione critica a partire dalla redazione di R); LONGOBARDI 1982-83, 5, pp. 50-55.

Testo: LONGOBARDI (con ritocchi interpuntivi al v. 3).

FRANK, Rép. 571: 3.

a b b a c c d
10 10 10 10 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di sette versi, più due *tornadas* di tre versi.

Rime – a: *-ens*; b: *-ir*; c: *-os*; d: *-ida*.

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Humils, forfaitz, repres e penedens,
entrístezitz, marritz de revenir |
| | 3 | so: qu'ay perdut de mon temps per falhir,
vos clam merce, Dona, Verges plazens,
maires de Crist filh del Tot-poderos, |
| | 6 | que no gardetz cum suy forfaitz vas vos:
si·us plai, gardatz l'ops de m'arma marrida! |
| II | 9 | Qu'a penas truep nulh peccat de mi mens,
sal desesper e raubar et aucir,
que dels autres mos cors no·s pot complir,
don suy avutz mantas vetz malsabens; |
| | 12 | quar si espers ab bona fe no fos,
per trop peccatz greus vils e vergonhos,
fora m'arma del tot de Dieu partida. |
| III | 15 | Mas esper ai que·m siatz vos guirens
del greu perilh mortal que·m fa marrir,
de que no·m puesc per ren ses vos issir, |
| | 18 | tans e tan greus trobi mos fallimens!
E donc pregatz vostre filh gloriös
que·m fassa far sos plazers e mos pros, |
| | 21 | qu'aissi·m podetz tornar de mort a vida. |
| IV | 24 | Quar Jhezus Cristz vos es obediens
quan lo pregatz de peccadors guerir,
sol que·l vuellan be fazen obezir;
per que per mj e per mos benvolens |

- e per totz selhs de be far deziros
27 vos prec, Dona, que'l preguetz qu'elh a nos
don per anar a lhuy veraya guida.
- V 30 Que'l camis es de comensar cozens,
tant es estreitz ez aspres per fromir;
e quar del mon se fa tan greu partir,
es del camin greus sos comensamens;
33 e l'acabars es pus greus per un dos,
tans hi trob'om de passes perillos
que nulhs, ses guit, no va tro la guandida.
- VI 36 Per nos, Dona, Verges regina, fos
maires del filh de Dieu tot poderos,
doncx acaptatz d'elh a nos esta guida.
- VII 39 Dieu prec del rey de Castella n'Anfos,
que a son cors don honramens e pros
lonc temps ab grat ez esperital vida.

GUIRAUT RIQUIER

Kalenda de mes caut nj freg

BdI 248.47.

«Canzone auf Maria» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, cc. 304v-305r; R, cc. 108v-109r.; «canso» (rubrica, ms. CR).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 48, p. 72; MÖLK 1962, 26, pp. 114-116; OROZ 1972, 27, pp. 240-247.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 389: 1.

a	b	a	b	c	c	d	d	e
8	8	8	8	8	8	8	8	8

Sei *coblas alternes capfinides retrogradadas* di nove versi, più una *tornada* di cinque versi.

Rime – I, III, V	a: -eg;	b: -or;	c: -atz;	d: -os;	e: -enb.
II, IV, VI	a: -enb;	b: -os;	c: -atz;	d: -or;	e: -eg.

- | | | |
|-----|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Kalenda de mes caut nj freg,
ni de temprat, quan paron flor, |
| | 3 | per midons, cuy fis esser deg,
no·m fa chantar de fin'amor. |
| | 6 | Ans chan totas sazos que·m platz:
qu'ilh es, don suy enamoratz,
gensers e·l mielhers que anc fos,
et esper que·m tengua ioyos; |
| | 9 | mas ges s'amors pro no·m destrenh. |
| II | | Mas ges s'amors pro no·m destrenh,
quar vjls faitz me ten cossiros; |
| | 12 | que, qui de midons vol mantenh,
no·l deu esser mals saboros;
quar anc per lieys no fon pessatz. |
| | 15 | E quan cossir las grans bontatz
ab auta singular honor,
e·m pes que·m vol per servidor, |
| | 18 | fort dey tener mon cor destreg. |
| III | | Fort dey tener mon cor destreg
ab sen, que volers ab folhor |
| | 21 | no·m fassa falhir per lunh pleg
endreg la belha qu'ieu ador;
quar manens de totas rictatz |
| | 24 | serai si suy per lieys amatz;
donc ben dey esser poderos
de mon cor, quan er voluntos |

- 27 de lunh desavinen captenh.
- IV De lunh desavinen captenh
 non deu dar poder ma razos
 30 a mon cor, ans tanh que l'essenh
 a dezirar faitz belhs e bos,
 quar per bos faitz es honratz
 33 e grazitz e ricx e prezatz,
 e tanhon a fin amador;
 e donc, pus ieu am la melhor,
 36 be·m covenon tug fach adreg.
- V Be·m covenon tug fach adreg,
 pus ai esper el ioy aussor
 39 esser, per la valen qu'endreg
 qu'ilh val non pot hom dir lauzor;
 quar flors es de totas beutatz,
 42 e de totz bes l'es poders datz,
 e sos noms qu'es mout gracios;
 e crey que lials es e pros
 45 totz hom qu'en grat de midons renh.
- VI Tutz hom qu'en grat de midons renh
 es apres de faitz cabalos
 48 ab vertat; que de re no·s fenh,
 ni blandis sos contrariös,
 ni pot esser per elhs sobratz;
 51 e si·l puesc esser pro privatz,
 be·m montara en gran ricor:
 doncx no·m deu far entendr'alhor
 54 kalenda de mes caut ni freg.
- VII Midons pregue selh qu'es pregatz
 de totz los fis enamoratz,
 57 que·m fassa veray amador;
 qu'estiers suy tals per ma folhor
 que no·y vuelh ajuda de dreg.

GUIRAUT RIQUIER

Qui velha ses plazer

BdI 248.70.

«Alba de la Maire de Deu» (BdI); «alba religieuse» (Rép).

Ms.: C, c.311r., «Alba de la Maire de Deu» (rubrica, ms. C).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 47, p. 98; OROZ 1972, 32, pp. 274-279; CHAGUINIAN 2008, pp. 326-331.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 113: 1.

a a b a a b c c d d c d e e f
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Quattro *coblas unissonans* di quindici versi, con *refranh* (vv. 14-15 di ogni *cobla*).

Rime – a: *-er*; b: *-ar*; c: *-at*; d: *-ir*; e: *-ors*; f: *alba*.

Mot *refranh*: *alba* (ultimo verso di ogni *cobla*).

- | | | |
|----|----|-------------------------------|
| I | 1 | Qui velha ses plazer |
| | | e ses son pro lonc ser, |
| | 3 | l'alba deu dezirar |
| | | que fai lo iorn parer: |
| | | et yeu dezir vezer |
| | 6 | selha del ver iorn clar, |
| | | quar lonc temps ai velhat |
| | | ab dan en escurtat |
| | 9 | don volria yssir: |
| | | per que ai gran dezir |
| | | de veraya clartat, |
| | 12 | en que puesc avenir |
| | | si m'en vol far secors |
| | | <i>selha qu'a peccadors</i> |
| | 15 | <i>vius penedens es alba.</i> |
| | | |
| II | | Quar hom non a, per ver, |
| | | de far nulh ben poder |
| | 18 | ses la verge pregar, |
| | | maire de tot saber; |
| | | qu'ilh n'acapta lezer |
| | 21 | ab son filh que'l pot dar; |
| | | so es Dieus, per vertat, |
| | | vers que li a donat |
| | 24 | tant, qu'elh vol exauzir |
| | | sos precx et obezir: |
| | | doncx preguem la de grat, |
| | 27 | qu'a las armas gandar |
| | | nos fassa ver secors |

sella qu'a peccadors
30 *vius penedens es alba.*

III Elha es per dever
via de bon esper
33 ab que·ns devem salvar,
e portz qu'ab ferm voler
podem pregan aver,
36 et estela de mar,
maires de pietat,
lums de tota bontat
39 e salutz de perir,
porta de gaug complir;
e sol que caritat
42 ajam, no·ns pot falhir
de far verai secors
selba qu'a peccadors
45 *vius penedens es alba.*

IV Yeu, las, me dey doler
e de greu mort temer
48 per mo malvat obrar
†<.....>†

GUIRAUT RIQUIER

Sancta verges, maires pura

BdI 248.73.

«Marienlied» (BdI); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: C, c. 311r.

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 68, p. 100; OROZ 1972, 33, pp. 280-281.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 401: 2.

a b a b c c d e e d
 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Tre *coblas unissonans* di dieci versi.

Rime – a: *-ura*; b: *-ieu*; c: *-ada*; d: *-itz*; e: *-aire*.

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------|
| I | 1 | Sancta verges, maires pura |
| | | de Ihesucrist filh de <i>Dieu</i> , |
| | 3 | per vertut, non per natura, |
| | | del sant poder plenier sieu; |
| | | elegida, saludada |
| | 6 | del angil, humils trobada, |
| | | venc en tu Santz Esperitz, |
| | | Filhs, Paires, Dieus-hom, per traire |
| | 9 | nos de perilhous dezaire: |
| | | prega·l qu'elh nos sia guitz. |
| | | |
| II | | Per ta gran bonaventura |
| | 12 | fon passatz lo mans de <i>Dieu</i> : |
| | | quar per atemprar drechura |
| | | te fes maire del filh sieu, |
| | 15 | e per tu es sobronrada |
| | | tota l'umanals linhada; |
| | | quar tos prex es essauzitz, |
| | 18 | dona sancta, filha maire, |
| | | prega ton filh e ton paire |
| | | que·ns fassa sos elegitz. |
| | | |
| III | 21 | De totz bes agram frachura |
| | | ses tu que nos vals ab <i>Dieu</i> , |
| | | dona, quar per forfachura |
| | 24 | esperan lo poder sieu |
| | | peneden. Verges lauzada, |
| | | yest nued e iorn avocada |
| | 27 | de peccadors convertitz, |

30 e deus nos totz bes atraire;
no·t devem per que retraire,
quar de mort nos as ganditz.

GUIRAUT RIQUIER

Yeu cujava soven d'amor chantar

BdI 248.88.

«Canzone auf Maria» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 305v; R, c. 109r, «canson» (rubrica, ms. CR).

Edizioni critiche: PFAFF 1853, 50, p.75; MÖLK 1962, 27, pp. 117-119; OROZ 1972, 35, pp. 290-295.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 577: 141.

a b b a c c d d
10 10' 10' 10 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di otto versi, più tre *tornadas*: due di quattro versi (*coblas* VI e VII) e una di due (*cobla* VIII).

Rime – a: *-ar*; b: *-ia*; c: *-er*; d: *-enba*.

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Yeu cujava soven d'amor chantar
el temps passat, e non la conoyssia:
3 qu'ieu nomnava per amor ma folhia.
Mas era·m fai amors tal don'amar,
que non la puesc honrar pro ni temer,
6 ni tener car endreg del sieu dever,
ans ai dezir que s'amors me destrenha
tant que l'esper qu'ieu ay en lieys n'atenha. |
| II | 9 | Quar per s'amor esper en pretz montar
et en honor et en gran manentia
et en gran gauch, doncx en als non deuria
12 mos pessamens ni mos dezirs estar;
que, pus per lieys puesc tot quant vuelh aver,
al sieu servir dey far tot mon poder,
15 quar amatz suy per lieys, sol que·m captenha
vas lieys aissi co fin'amors essenha. |
| III | 18 | E per aisso dey m'en miels esforssar,
pus ylh me vol, si·m vuelh; qu'ieu no poiria
entendr'en leys si de lieys no·m venia:
doncx per s'amor dey la mia dar,
21 quar yeu no puesc ses ella re valer,
ni puesc a lieys, sal d'onrar, pro tener;
e fassa·m Dieus, que pot, tener la senha
24 endreg midons dels fis on amors renha. |
| IV | | Saber non ay ni sen per lieys lauzar; |

- 27 tant a d'onor que pus non y cabria,
 e tant de ben que res no·l creysseria.
 Doncx, ma lauzors de que la pot honrar?
 Yeu prenc l'onor, quar no·n puesc dir mas ver;
 30 per que m'en dey esforsar iorn e ser
 –quar a lunh for en ren qu'a mi covenha
 no puesc peccar– que midons me sovenha.
- V 33 Tan gran beutat a que no pot mermar
 ni res no·y falh, ans resplan nuech e dia;
 et a poder tal qu'en ren no·s fadia,
 36 e gracia en tot quan que vol far,
 humilitat, karitat, sen, saber
 e pietat e merce; per qu'esper
 39 ay en s'amor –pus ylh amar me denha–
 que·m tenra gay, sol qu'ieu dreg a lieys venha.
- VI 42 Ma dona puesc nomnar ben per dever
 mon Belh Deport, pus ay mon bon esper
 qu'ilh me fassa selh que razos m'essenha,
 per que la prec, per merce, que·m revenha.
- VII 45 Gilos non suy qui s'amor vol aver
 de lieys qu'ieu am, ans n'ay mot gran plazer,
 e·m desplay fort qui amar non la denha:
 48 quar per s'amor crey cert que totz bes venha.
- VIII Sos amadors prec midons que mantenha,
 si que quasqus son dezirier n'atenha.

GUILHEM D'AUTPOL

Esperansa de totz fermes esperans

BdI 206.1.

«Alba auf Maria» (BdI); «alba religieuse» (Rép).

Mss.: C, cc. 380v-381r; V, cc. 119r-v; Z, cc. 157r-v.

Edizioni critiche: APPEL 1895, 58, p. 93; OROZ 1972, 18, pp. 186-191; PADEN *et alii* 1992-93, 1, pp. 424-429;

CHAGUINIAN 2008, pp. 283-296.

Testo: PADEN (con ritocchi nell'interpunzione, v. 60).

FRANK, *Rép.* 597: 1.

a b b a c c d d e e f
10 10 10 10 10 10 10 10 10 10'

Sei *coblas unissonans* di undici versi, più due *tornadas* di tre versi.

Rime – a: *-ans*; b: *-e*; c: *-atz*; d: *-ort*; e: *-en*; f: *alba*.

Mot *refranb*: *be* (v. 2); *mort* (v. 8) e *alba* (v. 11 + 2 *tornadas*).

- | | | |
|-----|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Esperansa de totz fermes esperans,
flums de plazers, fons de vera merce, |
| | 3 | cambra de Dieu, ortz don naysso tug <i>be</i> ,
repaus ses fi, capdels d'orfes enfans,
cossolansa dels fis descossolatz, |
| | 6 | frugz d'entier joy, seguransa de patz,
portz ses peril, porta de salvan port,
gaug ses tristor, flors de vida ses <i>mort</i> , |
| | 9 | maire de Dieu, dona del fermamen,
soiorns d'amicx, fis delietz ses turmen,
de paradis lums e clardatz et <i>alba</i> . |
| II | 12 | Glorioza, tant es la joya grans
que·us venc de selh que·l mon capdelh'e te,
que vos lauzan no pot hom dir mas <i>be</i> , |
| | 15 | si totz lo mons n'era tostemp lauzans,
quar en vos son totas plazens bontatz,
gaugz et honors, salut e caritatz; |
| | 18 | verdier d'amor, qu'e·l tieu pressios ort
dissendet frugz que destruyt nostra <i>mort</i> ;
verga seca fazen frug ses semen, |
| | 21 | porta del cel, via de salvamen,
de totz fizels lums e clardatz et <i>alba</i> . |
| III | 24 | Plazens dompna, qu'en vos a plazers tans
que tot lo mons no·n diria·l mile.
Glorioza, pus que tant as de <i>be</i> ,
membre·t de me e de totz tos clamans, |

- 27 que·l tieus gens cors fon per nostr'ops creatz;
cors gracios, ples de totas beutatz,
pus que ses te non puesc trobar cofort,
- 30 perduy me lay on es vida ses *mort*,
pres del tieu filh que m'a fach de nien,
si qu'ieu vey·l sieu gay captenemen,
33 lay on no falh jorns ni clardatz ni *alba*.
- IV A, quon seran jauzens e benanans
tug vostr'amic d'entier joy per jasse!
36 E pus Dieus vol qu'en vos sion tug *be*,
glorioza, siatz de mi membrans;
e si tot s'es grans vostra sanctitatz,
39 no m'oblidetz, dompna, per mos peccatz,
qu'ayssi quon son mey falhimen pus fort,
m'es majers ops que·m desliuretz de *mort*;
42 e quar de vos auta merce n'aten,
merce m'ajatz per vostre chاوزimen,
que mi siatz lums e clardatz et *alba*.
- V 45 Qu'ieu falhitz, fals mi sent, greus e pezans
per mos fols faitz, e ai razon de que,
quar gran so·ls mal qu'ay faitz, e pauc li *be*,
48 e·lh dich tafur; per qu'ieu suy merceyans
que·m razonetz, plazens dompna, si·us platz,
lay on seran dregz jutjaments donatz;
51 que no·y valran plag ni agur ni sort,
ans aura quecx per se paor de *mort*.
Vos me mostratz al jorn del jutjamen
54 vostre car filh ab cara resplanden;
que·m don, ab joy, lum e clardat et *alba*.
- VI Poderos Dieus, verays e merceyans,
57 merce m'ajatz, qu'ieu vos azor e·us cre
e·us ren lauzor de l'honor e del *be*,
que m'avetz fag temps e jorns, mes et ans.
60 Dieus paire, filhs salvair'e Cristz nomnatz,
Sayns Esperitz e vera trinitatz:
als peccadors donatz vi'e conort
63 que·s desliuron dels liams de la *mort* ,
e·ls faitz venir al veray jauzimen
on seran fait mayns glorios prezen,
66 lay on estan jorns e clardatz e *alba*.
- VII Lo sons es tals qu'estenh la folla gen;

leu si qui dorm, mentre qu'a merce pren
69 Dieus peccadors. Que·l jorns ven apres *l'alba!*

VIII Vida don Dieus ab joy ses marrimen
em paradis ab tot lo sieu coven
72 a totz aysels que diran aquest'*alba.*

BERNART D'AURIAC

Be volria de la mellor

BdI 57.1.

«Marienlied» (*BdI*); «chanson religieuse» (*Rép*); «chanso» (autodesignazione, v. 2).

Ms.: C, c. 383r.

Edizioni critiche: AZAÏS 1869, p. 52; PARDUCCI 1933, 1, p. 91; OROZ 1972, 5, pp. 82-87; HERSHON 2001, p. 57.

Testo: PARDUCCI.

FRANK, *Rép.* 624: 47.

a b b a c d d c
8 8 8 8 10' 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di otto versi.

Rime – a: *-or*; b: *-en*; c: *-endre*; d: *-is*.

- | | | |
|-----|----|-----------------------------------------------------|
| I | 1 | Be volria de la mellor |
| | | de totas far chanso plazen, |
| | 3 | quar d'otra chantar non enten |
| | | mas de la Verge de doussor, |
| | | qu'estiers non puesc mielhs mos bons motz despendre |
| | 6 | qu'en la doussa dona de paradis |
| | | on Dieus pauzet totz los bes e'ls assis; |
| | | per qu'ieu li prec que'l plassa mon chant prendre. |
| | | |
| II | 9 | Aitant ses plus viu ad honor |
| | | totz hom quant ama coralmen |
| | | aquesta dona d'onramen |
| | 12 | e met son temps en sa lauzor; |
| | | quar ela'n pot mout bon guizardon rendre, |
| | | que non es joys, plazers, solatz ni ris |
| | 15 | que non agues totz hom que la servis |
| | | e qu'en s'amor totz temps volgues entendre. |
| | | |
| III | | S'om pogues partir de follor |
| | 18 | e de malvays entendemen |
| | | son cor e servis leyalmen |
| | | la maire de Nostre Senhor, |
| | 21 | e no volgues Dieu tan soven offendre |
| | | ni ves lo mon tan fort estar aclis, |
| | | ja fals'amors non l'agr aissi conquis |
| | 24 | que'l fezes tan sos avols dons atendre. |

IV

27 Nulhs hom no val ni a valor
si non lauza la plus valen,
la maire de Dieu, doussamen,
per cuy se salvon peccador.

30 Quar en lieys son totz bos ayps, ses contendr'e
la mieller es que anc fos ni hom vis;
tant fon lo pretz dels sieus bes ricx e fis
per que Dieus volc en lieys per nos dessendre.

V

33 Mout hi fes gran a nos amor
Dieus, quan venc en lieys humilmen
per delir nostre fallimen
36 e per portar nostra dolor.

39 E s'en laysset als sieus trahir e vendre,
et ab sa mort la nostra mort aucis;
mort eravam tug, si Dieus no muris,
per qu'a luy plac son cors en crotz estendre.

PEIRE ESPANHOL

Or levetz sus, francha corteza gans!

BdI 342.1.

«Geistliche Alba» (BdI); «alba religieuse» (Rép).

Mss.: C, c. 350v; R, c. 99r.

Edizioni critiche: STENGEL 1886, pp. 160-162; OROZ 1972, 45, p. 378-385; RICKETTS 1993, pp. 383-387;

CHAGUINIAN 2008, pp. 296-325.

Altre edizioni: BEC 2004, 41, p. 254 (testo OROZ).

Testo: RICKETTS.

FRANK, *Rép.* 268: 1.

a b a b a b c
10 10 10 10 10 10 10'

Cinque *coblas unissonans* di sette versi, più una *tornada* di due versi.

Rime – a: *-ens*; b: *-at*; c: *-alba*.

Mot *refrany*: - *alba* (v. 7 di ogni *cobla*).

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Or levetz sus, francha corteza gans!
Levetz, levetz, trop avetz demoret,
3 qu'apropchatz s'es lo jors clers e luzans
que lo nos a la doss' alba menet.
Rescepcha·l doncx chascus letz e jauzans,
6 e meta fors de si tot' escurtet,
pero vejatz quals es lo jorns ni l'alba. |
| II | 9 | Lo jors est Dieus, li autz omnipotans
que venc en charn, don a·l mon alhumnet,
e l'alba est, don sest jors fu naissans,
la reyna maire de piatet.
12 Ben deu estre grazit son ric prezans,
e ja sia, qu'il nos a presentet;
pres es del jorn qui a ab si est' alba. |
| III | 15 | A! Cum er selh astrucx, ricx e manans
qu'a tal dompna poira servir de gret.
Quar trop val pus estre de lieys sirvans
18 que conquerir emperi ni regnet,
qu'elh' est als sieus say garda e guirans,
e les mantien si que no son dampnet,
21 ni no·ls pren nuetz tan lur es pres est' alba. |
| IV | 24 | Chascus sia de si eys sovinans
que non demor en l'escur del pechet;
espleyte·ls jors entre·ls chers prezans
ans que la mort li tuella la clartet,
quar yferns est si escurs e puans |

- 27 que ja layns li chaitif mal fadet
non auran mais lum ni clartet ni alba.
- V
- 30 Mas ja negus que sia penadans
no·s desesper; si tot s'a mal obret,
ab que s'en lays e s'esfors del emans
e sia clers si a escurs estat;
- 33 quar dels dos fis [far lo plus] mecans
mielhs aculhitz quant ac son sen camget.
Doncx qi m'entant, pus que·l serv, pregue l'alba.
- VI
- 36 Sesta dama onron totz humillet,
quar elha es de totz bes fons et alba.

BERNART DE PANASAC – RAMON DE CORNET

En vos lauzar, Dona, mos aturs

BdPP 482.2.

«chanson» (BdPP); «chanson» (Rép).

Ms.: t', c. 26r

Edizioni critiche: NOULET 1888, 28, pp. 56-61; CURA CURÀ 2007, pp. 60-64.

Testo: CURA CURÀ.

FRANK, Rép. 624 nota.

a	b	b	a	c	d	d	c
10	10	10	10	10	10	10	10

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: -urs;	b: -aus;	c: -ars;	d: -ers.
II	a: -ars;	b: -ers;	c: -urs;	d: -aus.
III	a: -urs;	b: -aus;	c: -ars;	d: -ors.
IV	a: -ars;	b: -ors;	c: -urs;	d: -aus.
V	a: -urs;	b: -aus;	c: -ars;	d: -is.
VI.	a: -ars;	b: -is.		

.j. 1 *Bernart de Panasac*
Del comtat d'Astrac,
 3 *Fetz un vers mot cortes,*
Lo qual certamens es,
Segon mon essien,
 6 *De la Verge plazzen*
Mayre de Dieu, Maria:
Mas, per gran maestria,
 9 *Lo fetz esperital*
Semlan al temporal,
Escurament parlan,
 12 *E, segon mo semlan,*
Yeu, Ramons de Cornet,
Car trobi lo vers net,
 15 *Vuelh l'un pauc declarar.*
El ditz:

I	1	En vos lauzar es, dona, mos aturs,
		Que gentils etz, per que's tanh de vos laus,
	3	E'l vostre cors umils, franx e suaus
		Fay me chantar gayamens, car es purs;
		E si voltez, dona, dels mieus cantars,
	6	Soplegui vos que prengatz aquest vers,
		Qu'ie·us vuelh servir de ginolhs, cum fay sers
		Som bo senhor, car etz de grans afars.

.ij. 17 *L'entendemens es clars*
Pro del comensamen,

Si que totz oms l'enten,
 20 Per que y vnelh petit dire.
 Be par, segon albire
 D'ome que trobar sap,
 23 Le vers senes tot gab
 De la Mayre de Dieu,
 Car non crezi ges yeu
 26 Que d'austra dona fos
 Del tot sos cors tan bos
 Que s pagues nomnar «purs».
 29 Mas un pauc es escurs
 Quan ditz que prenga·l vers,
 Que «de ginolhs, cum sers»,
 32 Li vol de grat servir
 certamens el volc dir
 Que la Verges humils,
 35 Car es de tan senhorils,
 Sos digz no mesprezes,
 Per que ja no perdes
 38 Lo vers ni son effors.
 Pueys ditz:

III 9 Precios cors, blanx e lis, netz e clars,
 Cogitan vey mot soen de travers
 Vostras fayssos dins un mantel de pers
 12 Estelat d'aur, folrat de menutz vars;
 E si m pogues valer gienhs o conjurs
 Qu'als vostres pes estes, dona, repeus
 15 Me fora grans, que vos etz ferma naus,
 On vuelh passar a l'estreg de port segurs.

.iij. Sos digz pauzet escurs
 41 En aquest loc, so m par;
 El poc be regardar
 La Verge cogitan,
 44 Pero son cors ondran
 Ditx un pauc «de travers»
 «Dins un mantel de pres»;
 47 E volc o del cel dire,
 Segon lo meu albire,
 Car es d'aytal color,
 50 E per la gran lugor
 Del foc don las planetes
 Paro claras e netas,
 53 Ditx el: «d'aur estelat»;
 E·lh vayr dessus nomnat,
 Don so las folraduras,
 56 Segon nostras penchuras,

Son las nivols per cert.
Assatz vos ay ubert
 59 *Lo sien entendemen.*
Mas pueus ditz humilment
De lies qu'es «ferma naus»,
 62 *Don li «fora repaus»*
Si qualche vetz estes
Al<s> siens glorios pes,
 65 *El gaug de Paradis,*
E, quan fora fis,
Qu'elh passes «l'estreg port»
 68 *Del perill de la mort*
Per venir a son aytz.
Pueus ditz:

III Le bels palaytz on vos etz de ·VII· murs
 18 Grans e sobriers es veramen totz claus,
 E de valatz mals e larcx sobrecaus
 Ab estreg pon, qu'es lens e mot escurs;
 21 Per qu'ieu vos dic, cors avinens e cars,
 Qu'intrar no·y puesc ses del vostre socors:
 Donx faytz lo·m tal, dona, de totz bes flors,
 24 Que sia lay qualche vetz mos estars.

.ijj. 71 *Mot precios e cars*
Es le palaytz, so·m pes,
Que vers Paradis es,
 74 *Lox de mot gran repeus;*
E·lh .vii. mur don es claus
So li mortal pecat,
 77 *E·lh sobrecau valat*
So las penas d'Ifern,
On estan ses govern
 80 *E ses gaug li predut;*
E·l pons – se Dieus m'ajut! –
Es la ferma crezença
 83 *Qu'om pren de conoysbensa,*
Quan deu ades morir.
E car luns oms fugir
 86 *No pot ges a pecatz,*
Cum savis e membratz
Ac temor d'aquel pon,
 89 *Que·l fezes mot prion*
Ins els valatz tombar.
Per so volc reclamar
 92 *Fort la Verge Maria,*
Que per sa cortezia
Lo volgues far socors,

95 *Qu'elh passes las temors,*
Si cum desus vezetz.
Pueys ditz:

IV
37 Dona, vos etz de merse fons e mars,
On nueyt e jorn se vol banhar Amors,
27 E si no·m val la vostra grans valors,
Pauc me valra, dona, mos alegrars,
Que lauzengiers vils, malvatz e tafurs
30 Ay trop crezutz, car en lor es enclaus
Lagotz e tortz, mentirs, falhirs e fraus,
Que malvastatz los te malvatz e durs.

.v.
98 *Fort era sos aturs*
D'aquest ondrat senhor,
En lauzar per amor
101 *Lies on pauzet sa fe,*
Que per trobar merse
Ab lies, si cum vezetz,
104 *Ditz el: «Dona, vos etz*
De merse fons e mars»;
E car sos alegrars
107 *D'amor per lies movida,*
Ditz qu'Amors se volia
Tostemps ab lies banhar,
110 *Qu'estiers per alegrar*
No preyra ja salut,
Si no per la virtut
113 *De lies que tant amava,*
Car ab maynada brava
S'era trop deportatz.
116 *E·lh lauzengier crezatz,*
Los quals nomna «prejurs»
E «malvatz e tafurs»,
119 *Que tug eran diable.*
Don se redet colpable
A lies que·l n'ajudes,
122 *Quan Dieus l'en encolpes,*
Al jorn del jutjament.
Tot son entendemen
125 *Vos ay demostrat clar.*
Pueys ditz:

V
33 La terra par, dona, tot cert azurs
Del loc on etz, que·l fonadamens es blaus,
E tenetz hi grius, colombas e paus,
36 E ses perdo no·y intra nulhs perjurs;
E car no'us es, dona, trobada pars

de gran valor, qu'ieu'n soy be certz e fis,
39 Metetz me lay, sitot me soy robis
De vos amar, ignorants escolars.

.ij. *Si tot s'es bels e clars*
128 *Certanamen le tros*
Per temps cayra sajos,
O l'Avangelis erra;
131 *Per que, sabchatz, a terra*
Lo cumparet ayssi,
E car es atresi
134 *De color cays d'azur,*
Volc el dire segur
«Que'l fondamens es blaus»
137 *Del loc de gran repens,*
On la Verges esta,
E ja no y intrara
140 *Perjurs senes perdo.*
E'lh griu certamen so
Li san de Paradis,
143 *Que de ginolhs, aclis*
Lauzo Dieu e sa mayre.
E, segon mo vejayre,
146 *Las colombas nomnadas*
Son verges coronades
Qu'en Paradis estan.
149 *Pueys, segon mo semblan,*
Veramen tug li pau
Los quals dessús menteu
152 *Son angel glorios.*
Aytals pessi que fos
Lo sieus entendemens;
155 *Tot l'als ditz claramens,*
Per que'n vuelh pauc parlar,
Car tot so qu'om ditz clar
158 *Declaraciös es.*
Pueys ditz:

VI Vostra merses, dona, sera le cars
Que'm portara, si us platz, gentils robis,
Al bel palaytz, on vos etz gent assis,
E plassa vos que'm valha mos pregars!
<.....>

ARNAUT VIDAL

Mayres de Dieu, verges pura

BdPP 472.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «sirventes relig.» (Frank).

Ms.: *t'*, c. 34v, «cirventes» (rubrica).

Edizione: NOULET-CHABANEU 1888, XXXVII, pp. 74-76, (con ritocchi nell'interpunzione nei vv. 23, 27, 63).

FRANK, *Rép.* 311a nota.

a b a b b b a a b b a b b
7' 7 7' 7 3 7 7' 7' 7 7 7' 7 7

Cinque *coblas singulars* di tredici versi, più una *tornada* di otto versi.

Rime – I a: *-ura*; b: *-ur*.
II a: *-ensa*; b: *-ens*.
III a: *-ansa*; b: *-ans*.
IV a: *-orta*; b: *-ort*.
V a: *-ada*; b: *-at̃z̃*.
VI a: *-at̃z̃*; b: *-ada*.

- I 1 Mayres de Dieu, verges pura,
vas vos me vir de cor pur,
3 ab esperansa segura,
tal qu'ab merse m'assegur
que m'escur
6 say, tan qu'a la fi s'atur
m'arma lay on gaugz s'atura;
Verges, ab dreyta mezura,
9 prec preguetz Dieu no·m mezur,
car per dreg, en loc escur,
m'arm'auria cambr' escura,
12 e car de vos no m rancur,
dels gaugz dels sels non endur.
- II 15 Verges, ses par de plazensa,
per nostr' amor, fos plazens
a Dieu tan que'n pres nayshensa,
dont pueys per nos fo nayshens.
18 Humilmens
vos prec que·m siatz guirens,
e que·m portetz tal guirensa,
21 qu'ieu an lay, ses defalensa,
on gaugz non es defalhens:
car yeu de cor soy crezens
24 que qui 'n vos ha sa crezensa,
no mor perdurablamens,
ans er ab gaugz revivens.

- III 27 Regina dels sels d'ondransa,
car totz oms que·us es ondrans,
ondratz sera, ses doptansa,
30 sol sia ferms, no doptans,
.M. aytans.
Per vos, qu'etz fons aondans,
33 on Dieus trobec aondansa
de totz bes, vostr' amparansa
requier, que·m si 'amparans
36 vostre filhs e perdonans
mos pecatz, car perdonansa
fay als sieus fizels clamans,
39 tant es dous e merseyans.
- IV Verges, us gaugz me coforta
Tot jorn d'amoros cofort:
42 car, per la virginal porta,
intret Dieus dins vostre port,
don estort
45 em tug a durabla mort:
que nostra vid' era morta,
quar Adams tenc via torta,
48 manjan del frug a gran tort;
mas yeu en vos ay conort,
ab tal esper que·m conorta
51 que vostra bontatz me port
mest manh glorios deport.
- V Flors de paradis, ondrada
54 per los Arcangels ondratz,
flors sus els tros aut montada,
flors que vostr' amic montatz,
57 flors de patz,
flors on gaugz s'es encastratz,
flors en purtal encastrada,
60 flors que no fo desflorada
pel frug, ans remas floratz
vostre cors, quan Dieus fo natz
63 de vos, Verges ses par nada:
prec vos que merse m'aiatz,
tan que·m n'an ab los salvatz.
- VI 66 Si cum soy lay autreyatz
on vertutz es autreyada,
en vostra cambra ondrada
69 d'Uzesta, car lay ondratz
mans desfagz, si que·ls refatz,
prec vos que de la re fada,

72 Verges, per qu'om es damnatz,
si us plats, guirens nos siatz.
Amen.

RAMON DE CORNET

Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptezça

BdPP 558.12.

«Comput» (BdPP); «comput» (Rép).

Mss.: t'-t', c. 18v, «corona» (rubrica).

Edizioni critiche: NOULET-CHABANEAU, 1888, pp. 39-40.

Testo: NOULET-CHABANEAU.

FRANK, Rép. 465 a.

a	b	b	a	a
10'	10	10	10'	10'

Cinque *coblas unissonans* di cinque versi.Rime – a: *-ezça*; b: *-er*.

- | | | |
|-----|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | †<...>† mot Gentils fons e grans Mars d'aptezça,
<Ver>diers on Fe Dieus, Ab legut poder, |
| | 3 | <I'>abre May bo naysher e remaner
<v>irginitat, Juran la Fe promeza.
<t>oletz, sius platz, al fals Leo sa preza. |
| II | 6 | Hom deu lauzar, Dona, per gran Auteza
vos, Juntas mas, Autamens Ab lezer,
qui Sebelir vol Ocayso d'aver |
| | 9 | engoyshos mal e ganhar proeza
vuelha que No Desespers O pigreza. |
| III | 12 | Nayshen De vos Jesu Crist, patz fo meza
Bela ses par, el mon don hac plazer,
Vayshels entiers, sel que·us donet saber |
| | 15 | Kar e suptils, que·us fetz ab subtileza
Viure fazen, Dona, tostemps boneza. |
| IV | 18 | Sans Esperitz vos donet tal riquesa,
glorios joys, qu'en podetz sostenir
vostres clamans, si·us platz, e retenir; |
| | | per qu'ieu vos prec que·ns donetz savieza,
de ganhar, Dona, loc de franqueza. |
| V | 21 | <V>erays fruchiers ab frug de gran dousseza
Mayres de Dieu verges ab gran esper |
| | | †<.....>† valer |
| | 24 | †<.....>† de maleza
†<.....>† gayeza. |
| VI | | †<.....>† dona per ver |

27 †<.....>† santeza
†<.....>† a coretza.

AUSTORC DE GALHAC

Verges humils, on totz fis pretz s'atura

BdPP 473.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rep.).

Ms.: *t*³, p. 23, «canso de Nostre Dona, retrogradada» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 4, pp. 13-16.

FRANK, *Rép.* 624 nota.

a	b	b	a	c	d	d	c
10'	10	10	10'	10'	10	10	10'

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: -ura;	b: -ir;	c: -ina;	d: -umps.
II	a: -ana;	b: -or;	c: -ensa;	d: -en.
III	a: -igna;	b: -ug;	c: -erla;	d: -os.
IV	a: -orí;	b: -al;	c: -asta;	d: -ort.
V	a: -ena;	b: -es;	c: -igne;	d: -atz.
VI	a: -igne;	b: -atz.		

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------------|
| I | 1 | Verges humils, on totz fis pretz s'atura, |
| | | en vos lausar pausaray mon desir, |
| | 3 | quar etz vaisels on gaug no pot falhir. |
| | | Mayres de Dieu, am resplenden figura, |
| | | de vos nasquec la nostra medecina; |
| | 6 | cambra d'onor, rays declarat e lumps, |
| | | aygla ryals, plena de bos costumps, |
| | | vos etz luzentz mai que merauda fina. |
| II | 9 | Frug vertuos, en vos florys e grana |
| | | gaug senes fi, quar etz fontz de dossor, |
| | | digna de laus per vostra gran valor. |
| | 12 | Le filhs de Dieu pres de vos carn humana, |
| | | donna plazentz; en vos fec residensa |
| | | vergenetat, ses nul corompemen; |
| | 15 | mirals d'onor, vos datz gaug excellen |
| | | a tug aquilh que us portan reverensa. |
| III | 18 | Flors ben olentz, plena de bontat digna, |
| | | purtatz fizels en vos fay son redug, |
| | | quar vos portetz d'umilitat l'estug. |
| | | Vela de mar, gentil Dona benigna, |
| | 21 | carboncles fis, luzentz mays que la perla, |
| | | temples sagratz, portan frug pressios, |
| | | vos etz le ramps d'esperansa guaujos, |
| | 24 | roza de may, qu'etz de totz camps esterla. |
| IV | | En los nautz tros, al sagrat consistori, |
| | | vos etz, de ssert, am lo Rey eternal, |

- 27 quar vos estetz el mon ses crim mortal.
 solehs verays, complitz de jhoy notori,
 ros destillantz que·ls famolentz apasta,
- 30 per vos prenem, per ver, guaug e cofort,
 quar etz la naus que menatz a bon port,
 alba luzentz, Dona, Verges mot casta.
- V 33 Emperayritz e de grans beutatz plena,
 dels peccadors vos etz verays endres,
 que de vos nays caritat e merces,
- 36 port de salut, on totz bos ayps termena;
 liris de gaug, del nostre los mot digne,
 frug grassios, pren noyrimen de patz,
- 39 quar vos etz tals que·l mon enluminatz,
 falcos volantz, am cor umil, benigne.
- VI 42 Perla d'onor, que·l mon caytieu resigne,
 secoretz me, que no ssia dampnatz,
 quar vos etz fons don nays pur' amistatz,
 per que·m gardatz de l'infernal maligne.

ARNAUT ALGAR

Los genols flex ez amb lo cap encli

BdPP 468.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép.).

Ms.: *l*³, p. 7, «canso de Nostra Dona» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 11, pp. 46-49 (con ritocchi nell'interpunzione nei vv. 3, 10, 16).

FRANK, *Rép.* 624 nota.

a	b	b	a	c	d	d	c
10	10	10	10	10	10	10	10

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: - <i>i</i> ;	b: - <i>ent</i> ;	c: - <i>or</i> ;	d: - <i>alb</i> .
II	a: - <i>alb</i> ;	b: - <i>ans</i> ;	c: - <i>ar</i> ;	d: - <i>er</i> .
III	a: - <i>ar</i> ;	b: - <i>or</i> ;	c: - <i>us</i> ;	d: - <i>os</i> .
IV	a: - <i>us</i> ;	b: - <i>es</i> ;	c: - <i>ak</i> ;	d: - <i>atge</i> .
V	a: - <i>ak</i> ;	b: - <i>ors</i> ;	c: - <i>at</i> _z ;	d: - <i>ens</i> .
VI	a: - <i>at</i> _z ;	b: - <i>ens</i> .		

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Los genols flex ez am lo cap encli,
a vos reclam, la Regina plazent,
3 de tot mon cor, tant cum puesc humilment,
en vos pregan e dizen enaysi:
Verges humils, aysi cum sens tribalh
6 vos enfantetz, siatz nos en adjutori;
pels prex qu'ieus fau a vostre consistori,
vostres aymanes guandetz de tot trebalh. |
| II | 9 | Totz homs es sertz, qui vos preguar no falh,
que volontiers auzetz vostres clamans.
Donc supplic vos complissetz mos talans:
12 vulhatz en breu, abatr'am unn gran malh
los infizels, que tant volen mal far,
que veyam leu destruzit lor poder,
15 en tal partit que no prengan plazer
d'uzar l'arnes, ny de plus guerreiar. |
| III | 18 | Donc ieu vos preg, Verges, qu'etz senes par,
que securatz al Rey nostre Senyhor,
en mantenen crestiantat en honor,
e l'enemic say no puescan tornar,
21 An sian tugh mort, per que no regnen plus,
oz anen luenh cercar autras maysos:
tornen de la, cum mesqui doloyros,
24 sian perseguit e metutz al reclus. |
| IV | | Glorios cors qu'avetz portat Jezus,
lo filz de Dieu, trametetz bon endres |

- 27 al gran treball qu'an los Crestias enpres,
qu'en breu de temps lor donetz a cascus,
y am voler gran totz y anem d'un engual,
30 y am bon poder y fassam tal passatge
que vengem leu aquel mot gran dampnatge,
que·ns an donat ly canyas deslial.
- V 33 Vos etz la flors degitant trastot mal:
monstratz nos donc lo vostre gran secors;
Al greu treball qu'ez entre·ls peccadors,
36 amparatz nos Verges universal,
en foc soven, ez am mortalitatz,
talhas, enpaus, de viures falhimens,
39 e d'autres mais que venen sobdameus:
supplicam vos de totz nos deffendatz.
- VI Digna de laus, ostatic nos, si vos platz,
42 lo temptz enferm que tans ne fay dolens,
e pueys nos detz de viures largamens
e contra·s Turcz victoria·ns trametatz.

ANTONI DE JAUNHAC

Flors de vertutz, sus totes la plus bela

BdPP 464.3.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson» (Rép.).

Ms.: t³, p. 12, «canso de Nostra Dona» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 12, pp. 50-53 (con ritocchi nell'interpunzione nei vv. 7, 12, 14 e 36).

FRANK, Rép. 502 nota.

a	b	b	a	a	c	c	d
10'	10'	10'	10'	10'	10'	10'	10'

Cinque *coblas singulars capeandadas* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: - <i>ela</i> ;	b: - <i>ausa</i> ;	c: - <i>ensa</i> ;	d: - <i>iva</i> .
II.	a: - <i>iva</i>	b: - <i>eza</i>	c: - <i>ona</i> ;	d: - <i>ostre</i> .
III	a: - <i>ostre</i> ;	b: - <i>orti</i> ;	c: - <i>aire</i> ;	d: - <i>enta</i> .
IV	a: - <i>enta</i> ;	b: - <i>ama</i> ;	c: - <i>izç</i> ;	d: - <i>essa</i> .
V	a: - <i>essa</i> ;	b: - <i>atge</i> ;	c: - <i>esta</i> ;	d: - <i>endre</i> .
VI.	a: - <i>endre</i> ;	b: - <i>esta</i> ;	c: - <i>essa</i> .	

- | | | |
|-----|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Flors de vertutz, sus totes la plus bela,
on cossiran mos desirs se repausa |
| | 3 | si, qu'en repaus, la nueyt el jorn vos lauza,
ez am lauzor, de bon cor vos apela,
requesta·us fauc, esta sazo novela |
| | 6 | que·m retengatz en la vostra clemensa;
car, enapres, am tota deligensa
vos serviray, mentre quez al mon viva. |
| II | 9 | Tengutz ne soy, quar vos etz la fons viva
don procesish lot honors e nobleza,
tolz sentimens d'amors e de proeza. |
| | 12 | Sola sens par, gentils flors agradiva,
vostre nautz pretz tot mon sentiment priva
d'otra servir, sino vos, bel' e bona, |
| | 15 | M'arma lo cor a vos tant abandona
Que non es myeus, ans se nomna per vostre, |
| III | 18 | Sens que no say, bela, com vos demostre
lo bon voler e l'amor que vos porti,
sitot soven, sospiran, me cofforti,
pensan, al mens, qu'en dictatz vos o mostre; |
| | 21 | e si·n mos dichs vezetz que se remostre
alcus parlars desplazen, cujan plaire,
prec vos, quez etz fina flors de bon ayre, |
| | 24 | no y regardetz sy no la bon' ententa. |
| IV | | On mays cossir la valor excellenta
que de vos nays, e·l bon nom, e la fama, |

- 27 totz mos desirs plus ardenmen vos ama,
tant que per tot mon cor franc vos presenta;
car, a mon grat, al mon non a tant genta,
30 digna d'aver honor, pretz e servizi;
ny'n re del mon, aprop Dieu, no·m coffizi
tant com de vos, car etz sola maestressa.
- V 33 Car vos etz lums que·ls fis ayman endressa
a far bos faytz, dispauzan lor coratge
d'estre lyals e d'amar sens oltrage,
36 l'onor gardan cascun de sa princessa,
don vos, quez etz d'amors la maioressa,
no reffuzetz d'eyssauzir ma requesta,
39 tant que tostemp, am voluntat mot presta,
de maldizens, dona·m vulhatz deffendre.
- V Mos Franx Volers, plus no devetz attendre
qu'ai Rey Frances, que fay de vos gran festa,
42 donetz voler que fassa la conquesta,
sy que·l grans Turcx mal de son, pro ne fessa.

BERTRAN DE ROAIX

Am greus tribalhs m'apropi de la mort

BdPP 486.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép.).

Ms.: *l*³, p. 8, «canso de Nostra Dona» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 13, pp. 54-57.

FRANK, *Rép.* 624 nota.

a	b	b	a	c	d	d	c
10	10'	10'	10	10'	10	10	10'

Cinque *coblas singulars capeandadas* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi e una *endressa* di quattro versi.

Rime – I	a: -ort;	b: -osa;	c: -ansa;	d: -ans.
II	a: -ansa;	b: -usa;	c: -at;	d: -en.
III	a: -at;	b: -ansa;	c: -ir;	d: -ici.
IV.	a: -ir;	b: -asta;	c: -ura;	d: -ar.
V	a: -ura;	b: -aus;	c: -anda;	d: -at.
VI	a: -anda;	b: -at.		
VII	a: -ura;	b: -aus.		

- | | | |
|-----|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Am greus tribalhs m'apropi de la mort.
Si non voletz, gentils flors graciosa,
3 [E]sper n'ay plus de vida saludoza;
Tenetz me donc en lo vostre ressort
Per vos servir, digna flor d'esperansa;
6 Ez enapres, si com fizels aymans,
No cessarey de far cansos totz ans,
Si·m preservatz dins la vostr'amparansa. |
| II | 9 | Per vos serey ganditz de malanansa
On metre·m vol le Sathans, e sens causa;
Quar, neyt e jorn, lo sieu poder expausa
12 A far totz mals, e tant que pot, s'i avansa;
Mas le sabers que Dieus vos ha donat
S'espan sur nos, que·ns gandis e deffen,
15 Que no vengam al terrible turmen,
Lay, dins inferm, per nostra malvestat. |
| III | 18 | Vos etz la fons qu'escantic lo peccat
Que'l premiers homs comes per ignoransa,
E·l filhs de Dieu donec vos tal poysansa
Car vos trobec plena d'umilitat,
21 Qu'a tot ayman que vuelha vos servir
E continuar en lo vostre servici,
Vos luy donatz del gaug lo benefici,
24 Tant valoros que mays no·s poyria dir. |
| IV | | Dossa Verges, vulhatz donc [e]spandir |

- 27 Vostre poder, qu'a tot lo mon abasta,
 Y al fals Sathan, que·ns destruzis e gasta,
 Fazetz, en breu, [e]sfassar e delir
 Son fals perpau, quez en vieltatz procura,
 30 E tament nos tenir e gardar
 Dins vostres dex que no pusquam tombar,
 Ni estre metutz hen l'infernal clausura.
- V 33 Donatz endres al mieu planch e rancura,
 Ma dossa flors, hon naych sobregran laus,
 Car de salut vos etz principals naus,
 36 Que·ns ha menatz a la riba segura.
 Prenetz, si·us play, en grat la mieu demanda,
 E de lot mal deffendetz la ciutat;
 39 Car altra plus n'a ges la potestat,
 Ayssi com vos, qu'etz l'avocayritz granda.
- VI 42 Aygla sens par, vos etz camis e randa,
 E verays lums complitz de gran purtat,
 Qu'en paradis, per la vostra bontat,
 Donatz als justz depremitz la garlanda.
- VII 45 A Messenhors de mot nobla natura,
 Hon gays sabers [e]stay forment enclaus,
 Que·ls fay ornatz e plazeus plus que·l paus,
 48 Pregui mon cas ayan en bona cura.

DANIS ANDRIEU

Vergies humils, laqual devem lauzar

BdPP 491.1.

«chanson religieuse» (BdP); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: *l*³, p. 14, «canso de Nostra Dona, am rims maridatz, alias derivatius» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 14, pp. 58-61.

FRANK, *Rép.* 885 nota.

I	a	b	b	c'	c'	b	b	c'
II	a	b'	a	b'	b'	a	a	b'
III	a	b'	a	b'	a	b'	a	b'
IV	a	b'	a	b'	a	b'	a	b'
V	a'	b	b	a'	a'	b	b	a'
	10	10	10	10	10	10	10	10

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: -ar;	b: -ausa;	c: -aus.
II	a: -ur;	b: -ura.	
III	a: -ort;	b: -orta.	
IV	a: -ert;	b: -erta.	
V	a: -osa;	b: -osa.	
VI	a: -osa;	b: -os.	

- I 1 Vergis humils, laqual devem lauzar
 3 Aissi con s tanh, e·us donar pretz e laus,
 6 Vueilh yeu servir per aver lo repaus
 Al qual manhs homs, per amor, se repausa,
 He dins lo qual degun intrar non ausa
 Sens lo secors vostre, n'yeu ges non aus;
 Mas ges, per so, no mudi mon prepaus,
 Ans hondrar vos mos cors tot jorn prepausa.
- II 9 A lauzar vos am vostre filh mot pur,
 Qu'avetz noyrit am virgintat pura,
 Per tostemp may yeu metray mon atur,
 12 Disen, cantan, lo pretz qu'en vos s'atura,
 Suplican vos qu'e m'arma, qu'es tant dura,
 Pels greus pecatz quez ay faitz am cor dur,
 15 Sian abolitz jots lo mantel segur
 Vostre, per que sia mays tot jorn segur.
- III 18 Pensan lo pas tarrible de la mort,
 Mavres de Dieu, ma vertutz es quaysh morta,
 Quar ay temor que·l pecat e ly tort
 Me fassan far he tenir via torta.
 21 Donc, vos quez etz la mestressa del port
 De paradis, e·l dreit sendiers he porta,
 Fatz, si·us platz, tant qu'ieu vengues al deport,
 24 Lay on manhs just tostemp may si deporta.

- IV No·m layssetz vos intrar dins lo desert,
 Ni·l pregon potz d'aycela val deserta;
 27 Adonx, quan tug seran ly cel hubert,
 Et, per jutgar, sera la cort uberta,
 Fatz vostre Filhs me tenga tot cubert,
 30 He de pietat m'estenda la cuberta,
 He del sagrat pretz que ly avetz uffert,
 Dona, si·us platz, per mi·l fassatz ufferta.
- V 33 Elz yeu say be quez am votz temorosa,
 El jutjamen que sera temoros,
 Mitiguara son jutgar valoros,
 36 Prenen cosselh am vos, qu'etz valorosa.
 Doncas, supplic vos qu'etz tant poderosa,
 Vulhatz pregar vostre Filh poderos
 39 Qu'ai jorn darrier, el, qu'es francxs e gaujos,
 Nos mene sus, dins la sala gaujosa.
- VI 42 Castel d'amor, vos qu'etz naus preciosa,
 Hont s'encarnec Jhesu Christ precios,
 Yeu vos supplic que·l fizel amoros
 Sian [e]stablit prop de vos, amoroza.

ANTONI DEL VERGER

En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada,

BdPP 466.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép.).

Ms.: *l*³, p. 24, «vers copmlit» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 15, pp. 62-68.

FRANK, Rép. 421 nota.

a	b	a	b	c	d	d	c
10'	10'	10'	10'	10	10'	10'	10

Dieci *coblas singulars* di otto versi, una *tornada* di quattro versi e una *endressa* di quattro versi.

Rime – I	a: -ada;	b: -ura;	c: -an;	d: -ena.
II	a: -anta;	b: -ona;	c: -alba;	d: -ira.
III	a: -eza;	b: -oza;	c: -ana;	d: -isme.
IV	a: -able;	b: -ia;	c: -ayres;	d: -ansa.
V	a: -ostre;	b: -ava;	c: -ian;	d: -ella.
VI	a: -iera;	b: -iure;	c: -ida;	d: -ara.
VII	a: -ibles;	b: -ori;	c: -atge;	d: -alta.
VIII	a: -asta;	b: -ari;	c: -auza;	d: -aca.
IX	a: -ina;	b: -orta;	c: -oble;	d: -ensa.
X	a: -uda;	b: -igne;	c: -ita;	d: -eta.
XI	a: -ita;	b: -eta.		
XII	a: -uda;	b: -igne.		

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada,
bstar no pot l'angelicals natura; |
| | 3 | donquas, humils, ans dels segles creada,
que poyra dir l'umanals creatura?
le pauchz sentitz dels qui per lo mon passan |
| | 6 | no y basta, no, pus etz de vertutz plena
e vostres faitz infinits com l'arena;
per que, de cert, nostre saber trespasan. |
| II | 9 | Sus totz los Sants etz, apres Dieu, plus santa:
doncx que dire de vostr'alta persona?
quar veg tot jorn que la gleyza vos canta, |
| | 12 | que de virtut obtenets la corona,
e mes quant pens que per la gran batalha
que l'enemichz me dona, per gran ira, |
| | 15 | contra'l Senhor ma volontatz se gira,
tot be laysant, dels mals prenent la talha. |
| III | 18 | Mas quant reguart la nostra gran flaqueza,
fermament crech, Verges molt pietadoza,
que vostres Filhs me dara savieza |
| | 21 | pusque parlar de vos, tant glorioza,
e pus quez etz de gaug mar sobirana
e vera lutz, que raya del altisme, |

- 24 los crestians emparatz del abisme,
hon Lucifers dels mals te la fontana.
- IV 27 De totz quants son en lo pas miserable
d'aquest mon trist, jamais se trobaria
qui recomtes lo gaug inextimable
que receubets, quant la missatgeria
vos trametech Dieus eternals, le Payres,
30 per Grabiel archangel de poysansa,
a vos disent que serietz la speransa
dels peccadors e de Jhesus la mayres.
- V 33 Venguen ly Rey adorar lo Filh vostre:
ab humil gest Gaspars lo contemplava,
disent: «aissi adorem lo Dieu nostre,
36 de nos casqus pus veyre·l desirava».
e Melchions e Baltazar dizian:
«gran fayt vezem e d'alta meravella,
39 quar ha portat esta santa puncela
cel qui los cels compendre no podian».
- VI 42 Segons legim, vos trobam la premiera
en aquest mon que volgues casta viure,
tostemps seguint de virtutz la carriera:
quy'n poyra doncx explicar ny be scriure?
45 virginitat vodetz en vostra vida
servar tostemps ab la pensa molt clara,
e tant be Dieuz vos donech s'amor cara
48 e joya tal que mays no fouch auzida.
- VII 51 Le Filhs de Dieu eternals, invizibles,
de vostre cors fech a nos oratori,
e prenent carn volgued esser vizibles,
quant devalec del pus alt consistori,
per nos tornar en lo gran heretatge,
54 que tug perdut haviam per la falta
del payr'Adam: doncquas, Verges molt alta,
remembre vos del humanal linatge.
- VIII 57 De tots quants som veig que virtut no basta
a resistir contra nostr'adversari:
de fortitut prestats nos donquas l'asta,
60 contra·l Sathan, de tots mals secretari,
qui, jorn e neyt, de temptar no se pauza
per que tengam de molts peccats la taca:
63 prest tombarem, pus es nostra carn flaca,
nostre voler en vos si no repauza.

- IX De salut portz e molt nobla Regina,
66 Dieus eternal, per obrir nos la porta
 de paradís, nos donech medicina
 per vostras mas, serons santz Luchs reporta:
69 doncx, nostres gaugz, aquest pahis tant noble,
 vulhatz guardar de la greu pestilensa;
 als regidors donats atal sciensa
72 que justament pusquan regir lo poble.
- X Ab gran poder, l'ome qui vos saluda
 vensera prest Sathan fais e maligne.
75 La Trinitatz fouch dins vos contenguda,
 quant concebetz lo Filh de Dieu insigne.
 qui, dins lo cor, portar vos poyra 'scrita,
78 no peccara, pus etz la Violeta
 molt odorant que nays en plassa neta,
 e qu'en loch brut pauzar no se delita.
- XI 81 Sens haver fi etz de Dieu mayres dita:
 doncquas, pregatz vostre Filh que·ns trameta
 la luts del Cel, que·ns mostre via dreita,
84 e·ns do lo loch hon vostre cors habita.
- XII Molt se complain nostr'arma, detenguda
 En tants perills per lo 'sperit indigne;
87 Doncquas, Jhesus, pus l'avets rezemuda,
 Pauzats nos tots de virtutz en lo signe.

JOAN DE GOMBAUT

Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa

BdPP 522.3.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: *t*³, p. 87a, «canso de Nostra Dona per coblas unissonas he biocx» (rubrica).

Edizioni critiche: JEANROY 1914, 20, pp. 90-94.

FRANK, *Rép.* 465 nota.

a b b a a
10' 10' 10' 10' 4'

Dodici *coblas unissonans* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I, IV, V, VIII, IX a: *-anssa*; b: *-eza*.

 II, III, VI, VII, X, XI a: *-enssa*; b: *-oza*.

 XII a: *-enssa*; b: *-eza*.

- | | | |
|-----|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | [E]stiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa,
Sul temps novel, m'a voluntat apreza |
| | 3 | He·m red encli far cansso de noblessa,
Roza, per vos, hon mon desir s'avanssa
He ma 'speranssa. |
| II | 6 | So non obstant, que ges ma sufficienssa
Bastar no pot a vos, flor valeroza,
Si com se tanh, lauzar, car precioza |
| | 9 | Sus totas etz de maior excellenssa,
A ma parvenssa. |
| III | 12 | Les vostres frutz son de magnificenssa
He demonstrans qu'etz la may poderoza,
Com es la mar, de totz bes abondoza;
Doncas, totz homs far vos deu reverenssa, |
| | 15 | Am bona penssa. |
| IV | 18 | Per qu'es degut a vos, Lir d'amistanssa,
Laus en finit, car etz font de largueza,
Vos suplican me detz cen hez apteza
Puesca bastir de vos joyoza danssa,
Ab acordanssa. |
| V | 21 | Totz homs pot dir, qu'a vos hondrar s'avanssa,
Qu'es benhurat, sobirana mondeza:
No serque plus ave milho riquesa |
| | 24 | Que tal partit, per fugir malananssa
He greu doptanssa. |
| VI | | Alegrement, an granda benvolenssa, |

- 27 Adonc, tostemps am volontat joyoza,
 Vos degħ servir, com la plus amorosa,
 Tro sia del tot vengut en deffalhenssa
 30 De conoyssenssa.
- VII Vos etz verdiers complitz, d'auta semenssa,
 Fulhatz he ples de vertut precioza,
 33 Hon tot l'an nays frucha mot vertuoza,
 Don cascus viu he pren granda creysshenssa,
 Ses deffalhenssa.
- VIII 36 Rays divinal, hon nostre ben comenssa,
 Per la bontat que Dieu vos ha trameza,
 Las! contemplan la vostra gran sa vieza,
 39 Mon esperit ha maior coffisanssa
 De milhoranssa.
- IX Sol que de mi vos aiatz recordanssa,
 42 La vostr'amor me dona fortaleza,
 Servir a vos, roza de gentileza,
 Nobla ses par, hon tot mon cor se lanssa
 45 He ss'en avanssa.
- X Suplic vos donc, que de mi sovenenssa
 Vulhatz aver la quant l'ora doptoza
 48 S'apropiara de la mort riguoroza;
 Quez aladonc, per vostra gran clemenssa,
 Siatz ma deffensa.
- XI 51 Flor de las flors, hon Jhesus pres nayssenssa,
 Vulhatz guardar la ciutat de Tholoza,
 Com liberal he dels justz amoroza;
 54 No prengua mal, car de vos fa deffenssa,
 Am bona penssa.
- XII L'excellent Rey, cap de tota clemenssa,
 57 Hon es del tot esta ciutat sosmeza,
 Veia, si'l platz, ma cansso per nobleza
 He del pays vulh' aver sovenenssa
 60 Que'l sia diffenssa.

FRANCES DE MORLAS

A tu me clam, que es de vertut princessa

BdPP 493.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: *l*³, p. 34, «canso de Nostra Dona» (rubrica).

Edizione critica: JEANROY 1914, 21, pp. 95-98.

FRANK, *Rép.* 323 nota.

a	b	a	b	b	c	b	c
10'	10	10'	10	10	10'	10	10'

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a: - <i>essa</i> ;	b: - <i>ent</i> ;	c: - <i>ia</i> .
II	a: - <i>ura</i> ;	b: - <i>al</i> ;	c: - <i>ada</i> .
III	a: - <i>ida</i> ;	b: - <i>at</i> ;	c: - <i>ansa</i> .
IV	a: - <i>aire</i> ;	b: - <i>utz</i> ;	c: - <i>enta</i> .
V	a: - <i>ana</i> ;	b: - <i>ort</i> ;	c: - <i>ia</i> .
VI	a: - <i>ort</i> ;	b: - <i>ia</i> ;	c: - <i>aus</i> .

- | | | |
|-----|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | A tu me clam, que es de vertut princessa;
Princessa gran, de beutat resplendent,
3 Resplandens lums, ont jay tota noblesa,
Nobla sens par, prec te, mout humilment,
Humiel que·m sies en mon trespasament;
6 Tres doussa flor, Verges plena de gracia,
Gracia me fay, am lo tiau Filh plasent,
Plasent regart an tres benigna facia. |
| II | 9 | A tu me clam, coma de totz crims pura;
Purs, si te platz, garda nos de tot mal;
Malautz ems totz, [e]stela de dreitura,
12 Dreyta vers Dieus per lo poble humanal;
Humanals ems: sias nos special,
Special gautz, que sias nostra advocada,
15 Advocayrits de totz en general,
Generalment Regina coronada. |
| III | 18 | A tu me clam, rosa tresque florida,
Florid' al Cel, plena de claritat;
Clareyan lum d'alegrier [e]sclayrida,
E clara al mon qu'al jour d'uy veg torbat.
21 Torbat es fort e ple d'escuritatz;
Escurs em trop, bailla nos segurtansa;
Segur sia tot lo mon d'estre salvat:
24 Salva la gen qu'en tu pren [e]speransa. |
| IV | | A tu me clam on fec lo sieu repaire,
Repaire sol, lo que·ns a resemutz, |

- 27 Resemutz totz d'aquel malvas desayre,
Desayre grant, ont eram sosmetutz,
Sousmeses tant e per tostems perduz,
30 Perduz e mortz sens neguna sostenta:
Souste nos donc, vayssel ple de vertutz,
De vertut font, a tot lo mon plasenta.
- V 33 A tu me clam am la gent tholosana;
Tholosa n'es cieutat de grant confort;
Conforta an tu nostra natura humana,
36 Humana dic, te pregan per acort;
Accort fay donc a Dieu, ques a bon port
Porte nos totz, mostran la dreyta via,
39 Via per ont anem al castel fort,
Fort et segur palays de senhoria.
- VI 42 Odor de flors, prec te que mon report,
Report present sia an tu qu'es Verges pia;
Pietat prenc donc de totz en nostra mort;
Mortz quant serem te fassam companhia.

BERNART NUNHO

Excellens flor, hon jay tota nobleza

BdPP 480.1.

«chanson religieuse» (BdPP); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: *l*³, p. 70, ; «canso de Nostre Dona» (rubrica).

Edizioni critica: JEANROY 1914, 26, pp. 119-122.

FRANK, *Rép.* 624 nota.

a	b	b	a	c	d	d	c
10'	10	10	10'	10'	10	10	10'

Cinque *coblas singulars* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime – I	a:	-eza;	b:	-ar;	c:	-esta;	d:	-ir.
II	a:	-ura;	b:	-at;	c:	-endre;	d:	-or.
III	a:	-iera;	b:	-art;	c:	-orta;	d:	-ent.
IV	a:	-igna;	b:	-ic;	c:	-elba;	d:	-os.
V	a:	-isca;	b:	-us;	c:	-essa;	d:	-ort.
VI	a:	-essa;	b:	-ort.				

- | | | |
|-----|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Excellens flor, hon jay tota nobleza,
fort son tengut, Dona, de vos lauzar
3 e per tostemps servir ez onorar.
En vos, sen plus, l'amor del tot ey meza,
quar hieu conoch que etz la plus honesta
6 que dengus homs pogues jamay cauzir;
don vos supplic que·us placia de m'auzir,
an franc voler, ma benigna requesta. |
| II | 9 | Dieus vos formec sus totas la may pura,
Digna de laus, plena de gran bontat,
don le renom portatz de pietat,
12 plus que mays fes al monde creatura.
Le parlar mieu no pot dar per entendre
lo gran voler qu'ay de la vostra amor;
15 mas ve·us ayssi vostre humiel servidor:
vulhatz mon cas en breus termes comprendre. |
| III | 18 | Nau ses perilh, des paubres thezauriera,
no permetatz que hieu fos mes a part,
ans suppausat, Dona, qu'ieu vengu'a tart,
recaptatz me jos la vostra baniera.
21 En vos aman, esperansa·m conforta;
quar a degus que·us servis leyalment,
mays non falhic vostre noble cor gent:
24 per so vengut m'en son a vostra porta. |
| IV | | Nobla sens par, de totas la plus digna,
n'oblidetz my, que son lo vostr'amic, |

- 27 E, si vos play, de paubre, faitz me ric
de vostre gaug; si corn Rosa benigna,
en espiran, Viola non parelha,
30 la grau bontat e dossor qu'es en vos,
recebetz me com fizel amoros:
per vos servir mon cor neyt e jorn velha.
- V 33 El convendra que ma vida finisca
am planhs e plors, si de vos hey reffus,
en un desert, o que·m fassa reclus
36 en qualque part, on hieu paubramen visca.
Al present, donc, gitatz me de tristessa;
non temy res, malautia ni mort,
39 sol que de vos, en breu, aga confort
d'aver salut, com perfeyta metgessa.
- VI Perla d'onor, sobirana mestressa,
al gran besonh ayatz de me recort;
e quant veyretz que sia pres de la mort,
mete·us davan, qui·eus voly per endressa.

Liriche anonime

ANONIMO

Flors de paradís

BdT 461.123.

«Marienlied» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Mss.: *Fi*, c. 21r; *R*, 63r; *Si*, recto ultima carta; *Z*, p. 156.

Edizioni critiche: BARTSCH 1856, p. 63; OROZ 1972, 53, pp. 430-453; SPAGGIARI 1977, pp. 314-350.

Testo: SPAGGIARI.

FRANK, *Rép.* 273: 4.

a	b	a	b	a	b	c	c	c	b	c
5	6'	5	6'	5	6'	5	5	5	6'	5

Ventidue *coblas singulares capcandadas* di undici versi.

Rime – I	a: -is;	b: -aire;	c: -ort.
II	a: -ort;	b: -uda;	c: -utz.
III	a: -utz;	b: -ensa;	c: -atz.
IV	a: -atz;	b: -isme;	c: -en.
V	a: -en;	b: -ura;	c: -itz.
VI	a: -itz;	b: -ada;	c: -ieu.
VII	a: -ieu;	b: -e;	c: -or.
VIII	a: -or;	b: -ia;	c: -o.
IX	a: -o;	b: -endre;	c: -atz.
X	a: -atz;	b: -ana;	c: -ar.
XI	a: -ar;	b: -ansa;	c: -ir.
XII	a: -ir;	b: -ena;	c: -es.
XIII	a: -es;	b: -acha;	c: -as.
XIV	a: -as;	b: -eira;	c: -os.
XV	a: -os;	b: -ida;	c: -ar.
XVI	a: -ar;	b: -onda;	c: -es.
XVII	a: -es;	b: -ina;	c: -als.
XVIII	a: -als;	b: -arda;	c: -as.
XIX	a: -as;	b: -ara;	c: -ieus.
XX	a: -ieus;	b: -alba;	c: -er.
XXI	a: -er;	b: -ista;	c: -el.
XXII	a: -el;	b: -orta;	c: -i.

I	1	Flors de paradís, regina de bon ayre,
	3	a vos mi ret clis, penedens, ses cor vayre, forfaitz e mesquis:
	6	preguatz per mi·l salvayre que·m g<u>it a bon port, e·m quart de la mort
	9	d'ifern, don conort negus homs no·s pot trayre per neguna sort.

- II 12 Verges, al meu tort
 vos ay trop ofenduda,
 e penet me·n fort
 15 e requier vostr'ajuda:
 donatz me confort
 que non sia perduda
 18 m'arma, car cazutz
 So, si la vertutz
 de vos no m'adutz
 21 a port, e·l foc<s> non tuda
 qu'es trop issendutz.
- III Verges, lo sant<z> frutz
 24 que de vos pres naissensa,
 de Dieu dissendutz
 ab vera conoissensa,
 27 nos ha rezemutz
 de mort e de temensa,
 si ben confessatz,
 30 suau et en patz,
 ab cor aturatz
 ab vera penedensa
 33 ploran los peccatz.
- IV Verges, cant fo natz
 lo sant<z> filh<s> del Altisme,
 36 vostre cors sagratz
 remas, ses tot sofisme,
 purs e non tacatz,
 39 glorios e sanctisme,
 ses corrompemen<s>.
 Regina plazen<s>,
 42 prec vos humilment<s>,
 que del mortal abisme
 ·m siatz defendens.
- V 45 Verges, ab mo sen
 per ma gran forfaitura
 son estat falhens
 48 com fola creatura
 contra·ls mandamens
 que·m mostra l'escriptura,
 51 may Dieu Jhesu Critz
 prec que·m sia guitz,
 car pels meus merit

- 54 fon d'umanal natura
e de carn vestitz.
- VI
57 Cant l'angel<s> grazitz
verge·us ac saludada
et ab plazens ditz
sa razo ac comptada
60 be fon obezitz
per vos, verges sagrada,
dizens gent e leu:
63 Vec te que son ieu
la sirventa Dieu;
gratia·m sia dada
66 segon lo dig tieu.
- VII
69 Verges, anc corrieu
ni nulh autre messatge
Dieus, mays lo filh tieu,
no mes per nos en gatge,
don li fals juzieu
72 meso lo a carnatge
e ab gran tristor
l'auciro·l trachor,
75 mas per nostr'amor
cant que li fos salvatge,
sofri la dolor.
- VIII 78 Verges cuy azor,
dona Sancta Maria,
Mayre del senhor
81 que·l mon capdel' e guia,
aquest peccador,
qu'es fora de la via
84 de salvatio
acaptatz perdo
dels peccatz on so,
87 si que m'arma non sia
en perditio.
- IX
90 Verges, be sai co
puesc yeu a vos atendre
ni per cal razo
devetz mos precx entendre:
93 car sel qu'al lairo
perdonet al sant vendre

- fo pels mieus peccatz
96 en vos encarnatz
et a vos filh<s> datz;
don remas ses offendre
99 la verginitatz.
- X Verges, ma foldatz
e ma voluntatz vana
102 m'a de Dieu lunhat[z]
e de la via plana,
mas l'autor<s> de patz,
105 que receup carn humana
del vostre cors car,
me do tant a far
108 qu'ieu puesqu'esmendar,
e m'arma redre sana
que·us vuelh comandar.
- XI 111 Verges, ses doptar
et ab ferm'esperansa
pot totz hom estar
114 qui ha vostra fiança:
doncs qui gazarhar
vol Dieu ni s'amistansa
117 a vos deu venir;
car senes falhir
si·s vol penedir,
120 vida ses malanansa
y pot conquerir.
- XII Verges, obezir
123 me vulhatz qu'en gran pena
so et en cossir,
si·l vostre precx no·m mena
126 a port et issir
no·m faytz de la cadena
dels peccatz ades,
129 si que pueys apres
Dieus me perdonez,
com fes la Magdalena
132 que·l lavet li·ls pes.
- XIII Verges, tant m'es pres
l'enemic<s> que m'agacha,
135 que tot mon proces

- me destruy e m'empacha:
si no·m defendes
138 ab la crotz, cant l'ay facha,
ja m'agra tot cas
e vençut<z> e las
141 e menat<z> el vas,
qu'en la mortal estacha
fora ja remas.
- XIV 144 Verges, vos es pas
e sendiers e carryera
e pons e compas
147 e via drechurieyra,
per on menaras
ab razo vertadieyra
150 los crestias bos
ab gaug precios
del rey glorios
153 que se en la cadieyra
sobre totz los tros.
- XV 156 Verges, pueys per vos
tornar de mort a vida:
e per so que fos
nostra mortz destruïda,
159 venc morir sa jos
Dieus a gran escarnida,
estela de mar,
162 mayre del lum clar,
vulhatz acabar
qu'a la destra partida
165 siam al jutiar.
- XVI 168 Verges, ajudar
me vulhatz, qu'en la onda
que·m fa balansar
ins en la mar preonda
so, que amparar
171 no·m puesc si no m'abonda
la vostra merces:
Donc, mayre verges,
174 aquest caytiu pres
desliuratz, qu'en l'esponda
de la greu mort es.

- XVII 177 Verges, hueymas es
temp e locx et ayzina
que ieu receupes
180 esperital metzina
que de Dieu vengues,
ab la vertut devina
183 que·m purgues dels mals
peccatz criminals,
e ieu sia tals
186 que m'arma trobes fina
·l reys celestials.
- XVIII 189 Verges, mos cabals
es tan frevols e m'obra
e tan venassal,
qu'apenas res mi sobra
192 del be, mas colpals
mi ren a vos, don cobra
totz bos crestias
195 salut, si certas
es e ferms e pals
en la fe e ben obra
198 penedens e sas.
- XIX 201 Verges, cant lo pas
es pauzatz en la ara
e lo capellas
ab l'oracio cara
·l te entre sas mas
204 e·l mostra e·l prepara,
cre que es vers Dieus,
glorios filhs tieus,
207 que pels fals juzieus
receup mort tant amara
per rezeme·ls sieus.
- XX 210 Verges, tan m'es greus
ma colpa e ma falha
dels grans peccatz mieus
213 qu'ay fagz per ma noalha,
e·l temps es tan breus,
que ades tem que·m falha
216 del mati al ser:
mas de vos esper
c'ab vostre saber

- 219 preguetz Dieu que·m valha
pel sieu gran poder.
- XXI Verges, vos valer
- 222 podetz lay on legista
no·y pot pro tener,
ni negun<s> decretista
- 225 no·y pot celar ver,
bachalier<s> ni sophista;
ni tor ni castel
- 228 no·y val ni libel,
ni no·y cap apel,
can la mortz dur' e trista
- 231 ponh de son clavel.
- XXII Regina del cel
e del Paradis porta,
- 234 don lo santz anhel(s)
que·ls peccatz del mon porta
venc naisser novel(s)
- 237 en terra, don es morta
nostra mortz, per mi
preguatz de cor fi
- 240 Dieu, c'ab sant Marti
m'arma sia estorta
al jorn de la fi.

ANONIMO

Par vos m'esjau

BdT 461.192a.

«Marienlied» (BdT); «chanson religieuse» (Rép).

Ms.: n, c. 151v.

Edizione: JEANROY - AUBRY 1900, p. 67; OROZ 1972, 54, pp. 454-459.

Testo: OROZ.

FRANK, Rép. 161 nota.

a a b b c c
 10 4 6 4 6' 10'

Cinque *coblas unissonas* di sei versi.Rime – a: *-ent*; b: *-es*; c: *-ie*.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Par vous m'esjau, done del firmament,
tres coralment; |
| | 3 | car humils et engres
de[u] vostre pres
lauzar tant com podrie: |
| | 6 | s'agrad' a vous et De, mes non voldrie. |
| II | | Quant Gabriel fist vous l'anonçalment,
tout eisament |
| | 9 | se fu Diex en vous mes:
cor a con gres
qui ben ne le credrie, |
| | 12 | et sap que Diex en s'arma part n'aurie. |
| III | | Done de qui tout paravis respient,
per vous se sent |
| | 15 | aliurat de greu fes
et reg'en pes
toute humaine lignie: |
| | 18 | vide per mort vostre fius nous rendrie. |
| IV | | Douce done, de vous mot et descent
lou jauziment |
| | 21 | per que de vos chantes.
Done, marces!
Prejas De que non vie |
| | 24 | [sot le] poder de quel que dampnas sie. |
| V | | Mare, au signar qui n'a començalment |

ni finament
27 non avra il james,
grans nous pres
en iste mortal vie,
30 et o ton fil en son regne nous guie.

ANONIMO W

Ai, Vergen sancta Maria

BdI; BdPP /

«chanoson religiuse» (R \acute{e} p).

Ms.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268, cc. 35r-36v.

Edizioni critiche: LEVY 1887, pp. 244-245; VERLATO 1998, 14, pp. 136-137.

Testo: VERLATO.

FRANK, R \acute{e} p. 498: 1.

a b b a a c c a c a
 7' 7 7 7' 7' 7 7 7' 7 7'

Cinque *coblas singulars* di dieci versi.

Rime – I a: *-ia*; b: *-aç*; c: *-ais*.
 II a: *-ança*; b: *-os*; c: *-edris*.
 III a: *-aire*; b: *-ort*; c: *-on*.
 IV a: *-era*; b: *-eu*; c: *-ar*.
 V a: *-osa*; b: *-ors*; c: *-am*.
 VI a: *-ença*; b: *-e*; c: *-ens*.

- I 1 [A]i, Vergen sancta Maria,
 regines de toç regnaç
 3 qu'aveç lo mon restauraç
 et dreïçat en dreita via,
 defendeç mi tota via,
 6 Domna, que·l nemic malvais
 sopra mi non aia mais
 força, poder ni baillia.
 9 Lo vostre secors verais
 me soit prestaç noiç et dia.
- II [V]ergen, en vos hai fiança,
 per aiço me torn a vos:
 13 preiaç Deu lo glorios,
 que·m faiça gen perdonança.
 Domna sens par et igança,
 16 sperital engenedris,
 a vos ren mon esperiç
 et vos, per la saludaça
 19 que dal saint angel auçis,
 aiaç de mi pietança.
- III [V]ergen gloriosa, maire
 22 de graiça, vita dels mort,
 Domna, conduç m'a bon port

- e·m defendeç del contraire.
 25 Vers es que molt sui peccaire,
 mais a vos, Vergen, mi don
 iomt mas mais et quier perdon,
 28 umelmen et sens cor vaire.
 Santa Salvadris del mon,
 del tot vos sui merceaire.
- IV 31 [V]ergen del nemic gerera,
 amiga del sans de Deu,
 s'eu dic ren que·us sia greu,
 34 la vostra merce so fera.
 Domna de bens enseig[n]eira,
 de sen far, de gen parlar,
 37 de toç bon pres et d'onrar,
 Auiaç, si·os plai, ma pregera.
 Deiaç Deu per mi preiar,
 40 splendor del mund et lumeira.
- V [V]ergen sainta preciosa,
 rosa, lils et de lils flors,
 43 aulens sopra tot odors
 et es sor tot poderosa,
 Domna, seiiaç pietosa
 46 de m[e], que desir et bram
 et sopra tot voill et am
 la vostra graiça ioiosa.
 49 Regina, per vos me clam,
 quar es de Deu amorosa.
- VI [V]ergen, aiaç suvenença
 52 et remembrança de me
 ne no·n laisaç, por merce,
 sofrir mort sens penedença.
 55 D'icel qu'ai maior temença,
 me seiiaç conortamens,
 dels greus infernals tormens
 58 seiiaç mi schut et garença
 et verais defendiments
 per la vostra gran valença.

ANONIMO W

La flor del mun, a cui per dreit sopleia

BdI; BdPP /

«chanoson religiuse» (R^{ép}).

Ms.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268, cc. 61v-62r

Edizioni critiche: LEVY 1887, pp. 277-278; VERLATO 1998, 34, pp. 227-231.

Testo: VERLATO.

FRANK, R^{ép}. 421: 18.

a	b	a	b	c	d	d	c
10'	10	10'	10	10'	10	10	10'

Sei *coblas alternas capcaudadas* e *retrogradadas* di otto versi.

Rime – I, III, V	a: - <i>eia</i> ;	b: - <i>ors</i> ;	c: - <i>ia</i> ;	d: - <i>aç</i> ;
II, IV, VI	a: - <i>ia</i> ;	b: - <i>aç</i> ;	c: - <i>eia</i> ;	d: - <i>ors</i> ;

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | [L]a flor de[l] mun, a cui per dreit sopleia
cristianitat, qu'es tant plena d'odors,
3 e la stella que per tot resplandeia
devem honrar sopra trestot honors,
ço es la dolç vergen sainta Maria,
6 por cui lo mundo [e]scur es alumaç
et per cui sem dal nemic aiudaç
et de fang mes en la plus dreita via. |
| II | 9 | [B]e·m meraveill cum nuls hom qu'el mund sia
se pot sofrir del seu ric preç honrar,
poiar et mout lauçar soa cortesia,
12 sas grant valors et sas richas beutaç;
et pois Yesus, que tot lo mon maneia,
la volc honrar, tant l'ameit per nos,
15 sor totas res, ben son plens de folors
cil qui vers lei ab umil cors no·s pleia. |
| III | 18 | [Q]ar ben saben e·ls sainç Paire l'autreia
que per lei sun saturadas las dolors
que fes Eva, car cel que nos guereia
creit et nos mes col Segner en erors;
21 mais il en hac pietat tota via
et pres en lei amor eç amistaç:
de lei nasceit et per lei sem salvaç,
24 per o servir la devem noit et dia. |
| IV | | [A]uçit ai dir qu'en franca sengoria |

- mo·s pert, qui serv, ainç n'es guierdonaç
 27 donc ben es fol qui·l seu servis oblia.
 Tan es valen, plena de pietaç,
 que·l seu saint Fil iorn e not [per nos preia]
 30 qu'aia merces de tot nos peccadors.
 A lei serven eç a toç per s'amors:
 non es nuls hom que per dreit far no·l deia.
- V 33 [D]e leis honrar aia chascuns enveia
 et d'enançar sun preç et sa valors;
 leials amans et bon servidor seia:
 36 cum plus la serv, pauc li sembl cascuns iors,
 per miels penar de far ço que ben sia.
 Enaisi er a chascuns, ço sabiaç,
 39 lo gierdons per cent mil veç doblaç:
 de tan ric ioi contar no se poria.
- VI [Q]ar il es claus de paradis et via
 42 e·l ioi ternal ten en sa poestaç
 et de toç bens a poder et baillia,
 de tot plaçer et de tot gens solaç.
 45 Per o prec lei, a qui mun cor merecia,
 Qu'aia de nos merceia per sa dolçors;
 sossteng nos seit, ajudas et secors,
 48 del fel nos gart, que tant fort nos goleia.

ANONIMO W.

Salve regina donna

BdI; BdPP /

«chanson religieuse» (*Rép*)

Ms.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268, cc. 43r-44r.

Edizioni critiche: LEVY 1887, pp. 254-256; VERLATO 1998, 18, pp. 159-162.

Testo: VERLATO.

FRANK, *Rép.* 335: 1.

a	b	a	b	b	c	c	d	d
6'	6	6'	6	6	6	6	6	6

Sette *coblas singulares* di nove versi, con *refranh* (vv. 8-9 di ogni stanza).

Rime – I	a: -ona;	b: -or;	c: -als;	d: -e.
II	a: -ona;	b: -at;	c: -ers;	d: -e.
III	a: -ança;	b: -ens;	c: -eil;	d: -e.
IV	a: -ida;	b: -iu;	c: -aç;	d: -e.
V	a: -ina;	b: -ors;	c: -els / iels (v.43);	d: -e.
VI	a: -agna;	b: -is;	c: -ern;	d: -e.
VII	a: -ensa;	b: -am;	c: -ir;	d: -e.

I	1	[S]alve regina donna, Maire del criator, 3 sostenals et colona del mon del peccador, fons de preç et d'onor, 6 de paradís portals, luçens stella iornals. <i>Aiaç, Vergen, de me</i> 9 <i>Gloriosa merce!</i>
II		[A]ve sancta corona, de que son coronat 12 tuiç cil qu'a vos se dona, dona de grant bontat, plena de pietat, 15 sobreira de poders, genser de las gensers. <i>Aiaç, Vergen, de me</i> 18 <i>Gloriosa merce!</i>
III		[S]alve nostra sperança et nostre salvamens, 21 valors et alegrança, de placer complimens,

- 24 Domna d'enseinamens,
 clartaç, raiç de soleil,
 de tot perils conseil.
Aiaç, Vergen, de me
 27 *Gloriosa merce!*
- IV [A]ve ioiosa vida,
 de que·ls peccador viu,
 30 Domna sor tot conplida,
 d'onraç graiç agradiu,
 aiuda dels chaitiu
 33 et dels desconsellaç.
 Ai, leals amistaç!
Aiaç, Vergen, de me
 36 *Gloriosa merce!*
- V [S]alve valens regina,
 sabor de tots sabors,
 39 de tots mals medecina
 et de toç bens colors,
 que·ls bons faiç meillors
 42 et meieraç los miells.
 Santa ioia dels ciels.
Aiaç, Vergen, de me
 45 *Gloriosa merce!*
- VI [A]ve, de cil compagna
 qe son en paradis;
 48 Ave, trabails et lagna
 del deable d'abis,
 per cui il es conquis
 51 et liaç en anfer[n]
 hai, dels armas gubern!
Aiaç, Vergen, de me
 54 *Gloriosa merce!*
- VII [A]ve nostra garença,
 vers cui en colpa·m clam
 57 del peccaç, de l'ofensa,
 qu'ai faich, on mout aflam.
 Mais vos, Domna, cui am,
 60 que faiç l'arbres florir
 e·ls plaiç secs reverdir.
Aiaç, Vergen, de me
Gloriosa merce!

ANONIMO W.

*Sancta Maria**BdT; BdPP /*«chanson religieuse» (*Rép.*).

Ms.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268, cc. 36v-37r.

Edizioni critiche: LEVY 1887, pp. 246-247; VERLATO 1998, 15, pp. 140-143.

Testo: VERLATO.

FRANK, *Rép.* 268: 2.

a b a b a b c
 4' 5' 4' 5' 4' 5' 4'

Otto *coblas singulares* di sette versi, con *refranb* (ultimo verso di ogni *cobla*)

Rime – I a: *-ia*; b: *-osa*; c *-ina*.
 II a: *-anta*; b: *-aia*; c *-ina*.
 III a: *-ada*; b: *-enga*; c *-ina*.
 IV a: *-enda*; b: *-ança*; c *-ina*.
 V a: *-ida*; b: *-aire*; c *-ina*.
 VI a: *-eia*; b: *-ença*; c *-ina*.
 VII a: *-esa*; b: *-era*; c *-ina*.
 VIII a: *-ella*; b: *-ena*; c *-ina*.

I	1	[S]ancta Maria, Vergen gloriosa, 3 de Deus amia, sor de tot degnitosa, de l'arma mia 6 seiaç piatosa. <i>Merce, raina!</i>
II	9	Genedris santa, per honor vos plaia del mal, de l'amta qu'ai faiç, perdos aia. 12 Ai, fruiç et planta de tot ben c'om aia! <i>Merce, raina!</i>
III	15	[V]ergen honrada, de iois <.....> encoronada, 18 de corona degna, Domna preçada, de mi vos sovegna. 21 <i>Merce, raina!</i>

- IV Sor de mi dexenda
 la vostra pietança,
 24 mon mals estenda
 e m don alegrança
 et mi defenda
 27 d'infer, de pesança.
 Merçe, raina!
- V [V]ergen graçida
 30 en cel, de Deu maire,
 seiaç mi gida
 en toç mes afaire.
 33 Hai, benedida
 da Deu nostre paire!
 Merçe, raina!
- VI 36 [V]ers vos sopleia
 mon cor sens bistença,
 o qu'eu me seia,
 39 en vos hai timença.
 Valer me deia
 la vostra valença.
 42 *Merçe, raina!*
- VII [V]ergen cortesa,
 vida vertadera,
 45 en vos hai messa
 voluntaç enteira.
 Hai, ben apresal!
 48 Qualamen non pera?
 Merçe, raina!
- VIII Valen pulcella
 51 de la gracia plena,
 marina Stella,
 gardaç nos de pena.
 54 Hai rems e vella,
 que'l mund guida e menal!
 Merçe, raina!

ANONIMO L.

Mayres de Dieu, glorioza

BdPP 569.25.

Ms.: Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 2884.

Edizione: GATIEN-ARNOULT 1843, vol. I, pp. 236-237.

FRANK, *Rép.* 411 nota.

a	b	a	b	c	d	c	d	e
7'	7	7'	7	7'	7	7'	7	7'

Tre *coblas singulars capcaudadas* di nove versi

Rime – I	a: -oza;	b: -ilb;	c: -ansa;	d: -ors;	e: -ayres.
II	a: -ayres;	b: -or;	c: -ada;	d: -etç;	e: -igne.
III	a: -igne;	b: -am;	c: -alba;	d: -nos;	e: -ara.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------|
| I | 1 | Mayres de Dieu glorioza |
| | | Ton payre senhor e filh |
| | 3 | Prega que garde Tholoza |
| | | De tot mal e de tot perilh. |
| | | Siatz de lieys amparansa |
| | 6 | E de totz sos valedors |
| | | Ostatz lor gran malenansa |
| | | Que suefre per trahidors |
| | 9 | Enemicz falses raubayres. |
| II | | Per nos pecadors etz mayres |
| | | De Dieu nostre creator. |
| | 12 | Perque faytz tant quel salvayres |
| | | Nos traga desta langor. |
| | | Si per nos etz avocada |
| | 15 | Patz del cel nos trametretz |
| | | Quar nous sera denegada |
| | | La demanda que faretz |
| | 18 | A Dieu vostre filh benigne. |
| III | | Flors humils quar ens non digne |
| | | Daver patz que deziram |
| | 21 | Merces al mens nos assigne |
| | | Ens de so que demandam |
| | | Misericordia nons falha |
| | 24 | Quar estiers lagui am nos |
| | | Tant es lo mons ples de falha |
| | | Que totz nos met als dejos |
| | 27 | Si donx merces nons ampara. |

ANONIMO L.

Si col solelhs se meteysh abandona

BdPP 569.39.

Ms.: Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 2884.

Ed.izone: GATIEN-ARNOULT 1843, vol. III, pp. 384-385.

FRANK, *Rép.* 421 nota.

a	b	a	b	c	d	d	c
10'	10'	10'	10'	10'	10'	10'	10'

Cinque *coblas alternas capcaudadas e retrogradadas* di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.Rime – I, III, V a: *-ona*; b: *-ici*; c: *-aris*; d: *-ori*.II, IV a: *-aris*; b: *-ori*; c: *-ona*; d: *-ici*.

- | | | |
|-----|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Si col solelhs se meteysh abandona.
Et am temps clar expan son benefici. |
| | 3 | Tot atresi. Dona vostre pretz dona.
Valor a cels. Qu estan ses mortal vici.
Quar de totz bes. etz escrinh et armaris. |
| | 6 | Miralhs e lums. per quieu Dona macori.
En vos servir. Quar cert es notori.
Que de bos ayps. etz verays ysshemplaris. |
| II | 9 | Vergiers damors. e vertuos sacraris.
Als fis aymans donatz tal ajutori.
Que no lor notz tempesta ni contraris. |
| | 12 | Per quieu de vos. amar nom dezacori.
Quar de vertutz. conquetetz la corona.
Don pueysh bastitz un reyal artifici. |
| | 15 | Can venc en vos. cel que fel sacrifici.
Si quels pecatz. dels penedens perdona. |
| III | 18 | Flors de portat e guerentia bona.
De salvament. purgans tot malifici.
Vostra bontatz. los fizels gazardona.
Quar mayres etz. am mercenier ofici. |
| | 21 | Donx si per dreg. no metz degutz salaris.
Merces no falh. dins vostre concistori.
Ni pietatz. la qual tostemps decori. |
| | 24 | Quen done loc. am los sans fructuaris. |
| IV | | Aybres plazens. e repeus necessaris.
Dels aymadors. on yeu per fe demori. |

- 27 Dins vostra cort. non intra lunhs falsaris.
 Quar de vertat. mantenentz auditori.
 E quar engans denan vos no tensona.
- 30 Noy pot far tort. ni degun prejudici.
 Ans fay merces amans portar cilici.
 Per satisfacer. del fag. quels occayzona.
- V 33 Castels donor. que tot lo mon razona
 De vos lauzar. me conosc trop novici.
 pero graner. Donatz de pauc servici.
- 36 Quar de totz etz. gloriosa patrona.
 Cors gracios. Defensa adversaris.
 Li nostre fag tan foro meritori.
- 39 Que non hauretz. degun contradictori
 Sim recebetz am vostres secretaris.
- VI 42 Gandetz me vos. flors humils dels corsaris.
 Qu engrevio trop. fazen mant raubatori.
 E mon libel prendetz appellatori.
 Am vostre filh qu es jutges ordinaris.

ANONIMO M.

*Inperayritz de la ciutat joyosa**BdI; BdPP /*

Ms: Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, n. 1, cc. 25v-26r.

Edizione critica: ARAMON 1964, 2, pp. 45-48.

FRANK, *Rép.* 295: /

a	b	a	b	b	a	a	b
10'	10	10'	10	10	10'	10'	10

Sei *coblas doblas* di otto versi, piú due *tornadas* di quattro versi.Rime – I, II a: *-osa*; b: *-al*.III, IV a: *-ança*; b: *-en*.V, VI a: *-ia*; b: *-at*.

- | | | |
|-----|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | 1 | Inperaytriz de la ciutat joyosa
de Paradis, ab tot gaug eternal,
3 neta de crims, de virtutz habundosa,
mayres de Dieu per obra divinal,
Verges plasen ab fas angelical:
6 Axi com sotz a Dieu molt graciosa
plaça·us estar als fidels piadosa,
preyan per lor al Rey celestial. |
| II | 9 | Verges ses par, misericordiosa:
de vos se tany que·ns defenatz de mal
e no siatz devas nos endeyosa
12 pels fallimentz que fem en general,
mas que·ns cubratz ab lo manto real
de pietat pus que·n etz copiosa,
15 car totz em faytz d'evol pasta fangosa,
per que·l fallir es de carn humanal. |
| III | 18 | Rosa flagrant de vera benanança,
fons de merce jamais non defallen,
palays d'onor on se fech l'aliança
de Deu e d'om per nostre salvamen,
21 e fo ver Dieus e-s hom perfetamen,
ses defallir en alguna substança
(E segons hom mori senes dubtança
24 e com ver Dieus levech del monimen). |
| IV | | Vexell de payz, corona d'esperança, |

- port de salut be segur de tot ven:
 27 vos merexets de tenir la balança
 on es pesat be dreytueramen,
 e pesa mays vostre fill excellen,
 30 mort en la crotz per nostra deliurança,
 que·ls peccats d'om en fayt ne·n cobegança
 al be fizel confes e peniden.
- V 33 Flor de les flors, dolça, clement e pia:
 L'angel de Dieu vesem tot corroçat,
 e par que Dieus l'a mandat que·ns alcia,
 36 d'on ell es prest ab l'estoch affilat;
 donchs, plaç' a vos que·l sia comandat
 qu'estoyg l'estoch e que remes nos sia
 39 tot fallimen tro en lo present dia
 e·ns done gaug e patz e sanitat.
- VI 42 Estel de mar qui los perillans guia
 e·ls fay venir a bona salvetat:
 si Jesuchrist obesir no volia
 ço que per vos li sera supplicat,
 45 mostratz-li·ls pitz d'on l'avetz alletat,
 e totz los santz, ab gran jerarchia
 de Paradís, qui·us faran companyia;
 48 tot quan volretz vos er ben autreyat.
- VII 51 Maire de Dieu, cap de virginitat:
 si no lausam la nostra senyoria
 o no·us servim tan be co·us tanyeria,
 de pauch se·n mou e no de volentat.
- VIII 54 Jhesus veray, un Dieu en trinitat:
 vos avetz dit que la mort no·us plasia
 del peccador, mas, convertit, viuria;
 donques, merce, merce, per caritat



Fig. VII - ms. R, c. 67r [particolare: immagine di San Giacomo]

Capitolo IV

Retorica

«[A]près ce que l'en a trové et pensé en son cuer ce que l'en doit dire, lors maintenant doit it estalbir ses dis par ordre; et ce est a dire que il die chascune chose en son leuc»¹: con tali eloquenti parole, Brunetto Latini apriva la sezione del *Tresor* dedicata alla *dispositio*. E proprio alla *dispositio* sarà dedicata questa sezione, in cui esamineremo le diverse modalità impiegate dai trovatori per organizzare e strutturare internamente i loro componimenti, ossia, parafrasando il notaio e cancelliere fiorentino, per dire «ciascuna cosa a suo luogo»². Attraverso la disamina delle distinte parti del discorso proveremo a individuare quali siano gli espedienti retorici e gli stilemi più impiegati nella composizione della *canço a la Maire de Den*. A ognuna delle parti del discorso verrà dedicata un'apposita sezione, dalla soglia incipitale, alla parte mediana per giungere a quella conclusiva.

4.1. *Incipit*

«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, [...]»; «Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord»³; «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / [...]»: i tre *incipit* appena riportati risulteranno noti alla maggior parte dei lettori della Spagna, dell'Austria o dell'Italia attuale. In qualsiasi opera letteraria l'importanza rivestita dall'esordio è ben evidente e, fin dall'antichità, retori e oratori si sono preoccupati di trattare e sistemare lo spazio 'soglia', che avviando il destinatario del testo alla sua lettura, separa l'interno dall'esterno, come «[l']aprirsi e [il] chiudersi di un sipario»⁴. La metafora feudale impiegata da Brunetto Latini nella sua *Retorica* non può essere più pertinente: il «prologue» è «sires et prince dou conte» perché «aquiret [aven]ablement le corraige de celui a cui tu paroles a oïr ce que tu diras»⁵. Nella lirica trobadorica questo ruolo veniva rivestito dai primi versi, uno spazio liminare che «va inteso come il luogo retoricamente più marcato del testo poetico», in quanto

¹ BRUNETTO LATINI 2007, p. 656.

² BRUNETTO LATINI 2007, p. 657.

³ MUSIL 2014.

⁴ SEGRE 1985, p. 38; Sul argomento, cfr. MORTARA GARAVELLI 2016, pp. 62-66 per quanto riguarda i testi critici rinviamo solamente ad alcuni degli studi più noti degli ultimi decenni: SEGRE 1985, pp. 37-38, con abbondante bibliografia critica su questa tema in n. 13, p. 38; GENETTE 1987; SAID 1997.

⁵ BRUNETTO LATINI 2007, p. 672.

«assume una funzione equiparabile a quella che rivestirà il titolo in epoca moderna: come tale allude, circoscrive, introduce l'argomento su cui verterà il discorso e in un certo senso rappresenta un invito all'ascolto rivolto all'uditorio [...]»⁶.

L'obiettivo della presente sezione è la catalogazione e l'analisi stilistica delle diverse tipologie di *incipit* presenti nelle canzoni mariane. La disamina riprende la tassonomia proposta da Sanguineti e Scarpati, che riconoscono sette tipologie di esordio all'interno della tradizione occitanica: *a)* naturalistici; *b)* metapoetici; *c)* vocativi; *d)* gnomici; *e)* comparativi; *f)* narrativi; *g)* soggettivi⁷. Nel *corpus* mariano riscontriamo tutte le tipologie rilevate dalle studiose tranne una: l'*incipit* narrativo, proprio della pastorella⁸. I dati raccolti evidenziano, con ben ventotto esempi, una netta preponderanza dell'*incipit* vocativo, seguito a distanza dalla tipologia soggettiva, con otto casi; mentre le altre modalità, a giudicare dal conteggio, sembrano essere del tutto marginali: tre esempi di *incipit* gnomici, tre metapoetici, due naturalistici e, infine, due comparativi.

<i>Incipit</i>	vocativi	soggettivi	gnomici	metapoetici	naturalistici	comparativi	narrativi
Testi	28	8	3	3	2	2	-

Tavola 4.1. Tipologia dell'*incipit* nelle canzoni mariane oggetto di studio.

Nell'analisi condotta in queste pagine, al fine di rilevare moduli fissi e ricorrenti della canzone mariana, non solo verrà esaminato il verso incipitale, ma anche l'intera *cobla* esordiale (o almeno quei periodi sintattici iniziali che fungono da vero e proprio *exordium* del componimento, cfr. *supra*).

4.1.1. *Incipit vocativo*

L'impiego di un'invocazione in sede esordiale è un meccanismo frequente nella letteratura di tutti i tempi⁹, inclusa la lirica occitana: con circa cinquecento casi è infatti una delle formule più ricorrenti nella produzione trobadorica, non solo nella canzone d'amore (in cui il trovatore si rivolge alla *domna*), ma anche nei generi dialogati, dove in sede esordiale compare il nome del destinatario della *tenso* o del *partimen*¹⁰. Una lettura cursoria degli *incipit* dell'intera produzione religiosa nel suo complesso, antologizzata da Oroz¹¹, consente di rilevare che, nonostante la tipologia vocativa sia quella più abituale nella lirica religiosa, essa non presenta

⁶ SANGUINETI-SCARPATI 2013, p. 113.

⁷ Cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, p. 114.

⁸ Cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 128-130.

⁹ Cfr. MORTARA GARAVELLI 2016, p. 62; su tale argomento cfr. CURTIUS 1993, pp. 255-273, in part. pp. 258-262.

¹⁰ Cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 121-124.

¹¹ Cfr. il *corpus* allestito da OROZ 1972.

differenze numeriche tanto marcate con la modalità soggettiva, come avviene invece nelle canzoni mariane: fra i cinquantaquattro componimenti presenti nell'antologia, diciotto presentano un *incipit* vocativo e sedici uno soggettivo. Nei casi riscontrati i vocativi più adoperati, escludendo i testi mariani qui studiati, sono rivolti direttamente a Dio o a Gesù (cinque casi): come «Dieus verays» di Arnaut Catalan (*BdT* 27.4b), «Vers Dieus» di Folquet de Romans (*BdT* 156.15)¹², «Dieus» (*BdT* 232.16) e «Ihesus Christz» di Guiraut Riquier (*BdT* 248.46)¹³.

Il dialogo *in absentia* introdotta dal vocativo in questa tipologia di esordio¹⁴, comporta inevitabilmente l'impiego dell'apostrofe, figura di pensiero in cui colui che parla, con l'intenzione di suscitare il *páthos* del pubblico, si distacca «dal destinatario naturale o convenzionale del discorso stesso» per rivolgere le sue parole a una persona diversa¹⁵. Com'è normale aspettarsi, la quasi totalità delle liriche aperte da un *incipit* vocativo presenta un'apostrofe alla Vergine (ventisei esempi).

Il primo aspetto sul quale vorremmo soffermarci riguarda le diverse modalità in cui tale tipologia esordiale può articolarsi: mediante la presenza di un vocativo isolato (*a*) o attraverso un accumulo di vocativi (*b*). Tralasciando per il momento la prima modalità, meno rilevante dal punto di vista formale, ci fermeremo invece su quella enumerativa (*b*). Nonostante le enumerazioni più abituali vengano costituite da due o da tre vocativi (otto casi), fra le canzoni del *corpus* riscontriamo esempi costituiti da sei, sette, undici e diciotto membri; in alcuni casi, l'*amplificatio* per *congeries* introdotta da questa tipologia di esordio è tale che l'enumerazione occupa la totalità della prima *cobla*, dilatando l'*initium* effettivo del componimento alla seconda stanza, come ad esempio nel testo di Guilhem d'Autpol (*BdT* 206.1)¹⁶. In altre occasioni invece, con l'intenzione di accrescere ulteriormente l'enumerazione dei vocativi, i trovatori impiegano altri meccanismi di *amplificatio* orizzontale: come ad esempio, l'aggiunta di

¹² Testo attribuito anche a FqMar (*BdT* 155).

¹³ Altri esempi relativi a questa stessa tipologia sono i seguenti: *Lo senbor qu'es guiz*, JoEst (*BdT* 266.8); *Reis glorios, verais lums e clartatz*, GrBorn (*BdT* 262.64); *Bel Senber Dieus, quora veyrai mo fraire* di RmGauc (*BdT* 401.4); *Belh senber Dieus, quo pot esser sufritz* de GrCal (*BdT* 243.6); *Bel segner Deis, s'ieu vos soi enojos* Anon (*BdT* 461.43). La presenza del nome di Dio o di altre figure della Trinità in sede esordiale può riscontrarsi anche nella modalità soggettiva e gnomica, ma in questi casi il nome non ha funzione di vocativo, cfr. ad esempio: *Lo Pair' e'l Filh e'l Sant Espiritual* di BnVenzac (*BdT* 71.2), *Jesus Cristz per sa merce* di BertZorzi (*BdT* 74.6), *A Dieu en qu'es totz poders* di GHyer (*BdT* 220.1), *Christian son per Ihesu Crist nomnat* di GrRiq (*BdT* 248.86), *Lauzatz si'Hemanuel* di PAlv (*BdT* 323.21), *A Dieu done m'arma de bon'amor* o *Dieus m'a dada febre tersana dobla* entrambe di RmGauc (*BdT* 401.2 e 401.5, rispettivamente). Per una tipologia dell'invocazione religiosa in ambito oitanico, cfr. DRAGONETTI 1960, p. 145.

¹⁴ Ad eccezione delle tenzoni, in cui convergono nella stessa persona interlocutore e ascoltatore (nel senso di LEVINSON 1993, p. 84). Per un'analisi dell'allocuzione *in absentia*, cfr. NENCIONI 1983, p. 173; SANGUINETI-SCARPATI 2013, p. 125.

¹⁵ Cfr. MORTARA GARAVELLI 2016, p. 268.

¹⁶ Si veda l'elenco completo di tale tipologia di *incipit*, cfr. App. III, Tav. 4.5, p. 405.

complementi alla testa del sintagma (come nella lirica di Guilhem d'Autpol, già citata¹⁷), oppure la *repetitio* di aggettivi prima del vocativo (come in Peire Cardenal, *BdT* 335.70). L'accumulo di invocazioni evidenziato in queste due liriche presenta interessanti parallelismi formali con alcuni dei generi più in voga nella tradizione mediolatina dell'epoca: gli inni mariani e le litanie, tutti e due contraddistinti dalla presenza di lunghe elencazioni di vocativi e di allocuzioni¹⁸. Ma oltre all'enumerazione, si rilevano anche altre figure di ripetizione ampiamente adottate nell'ambito eucologico: l'anafora, l'allitterazione o la figura etimologica, di cui le due canzoni appena menzionate risultano anche esempi emblematici¹⁹.

GlHautp *Esperansa* de totz fermes esperans,
 flums de plazers, *fons* de vera merce,
 cambra de Dieu, *ortz* don naysso tug be,
 repans ses fi, *capdels* d'orfes enfans,
 cossolansa dels fis descossolatz,
 frugz d'entier ioy, *seguransa* de patz,
 portz ses peril, *porta* de salvan port,
 gang ses tristor, *flors* de vida ses mort,
 maire de Dieu, *dona* del fermamen,
 soiorns d'amicx, fis *delietz* ses turmen. (*BdT* 206.1, vv. 1-10)

PCard *Vera* Vergena Maria,
 vera vida, *vera* fes,
 vera vertatz, *vera* via,
 vera vertutz, *vera* res,
 vera maire, *ver'amia*,
 ver'amors, *vera* merces (*BdT* 335.70, vv. 1-6)

Ma l'enumerazione esordiale, nonostante si tratti di un modulo eminentemente innologico, può venire anche codificata attraverso un lessico profano: tale è il caso della canzone di

¹⁷ Un terzo esempio altresì emblematico si riscontra nella canzone Anon. *Inperaytriz de la ciutat joyosa*, in cui l'*amplificatio* si produce attraverso l'impiego di relative appositive dipendenti dal vocativo.

¹⁸ Per le questioni relative alla litania, cfr. CALABUIG-PERRELLA 2008, pp. 108-113. Sui rimandi con la tradizione innologica, cfr. lo studio di SCHELUDKO 1936, pp. 30-42, in cui uno delle esemplificazioni risulta assai chiara di quantp detto: «1 b. Vera mater, veri Dei [...] / 2 a. Vera mater, virgo vera [...] / 2 b. Verus homo factus in te [...] / 3 b. Verus Deus, verus homo [...]», in *Analecta Hymnica*, vol. 48, p. 288) e «3. Vera mater, virgo vera [...] / 11. Ave vera spes hominum / Vera salus post Dominum / Vera caeli dux et porta [...]» (cfr. *Ivi*, p. 295). Analogamente altri studiosi concordano nel notare «l'esprit des litanies» in questa modalità di *exordium*, come ANGLADE 1905, p. 292 o SALVAT 1957, p. 617, da cui si cita.

¹⁹ Nel caso di GlHautp (*BdT* 206.1), l'epanadiplosi del verso iniziale (*Esperansa* [...] *esperans*) si riscontra in altri due versi dell'elenco di vocativi, sia mediante l'antitesi, come in «*cossolanza* dels fis *descossolatz*» (v. 5), sia tramite il poliptoto e *adnominatio* «*portz* ses peril, *porta* de salvan *port*» (v. 7).

Aimeric de Belenoi, che impiega nel suo elenco alcune delle espressioni formulari e dei lemmi più abituali della lirica d'amore, come «senz vilania»²⁰, «color» e «cortezia».

AimBel	Domna, flor [...] d'amor, domna senz <i>vilania</i> , resplendor e color de tota <i>cortezia</i>	(BdT 9.9, vv. 1-6)
--------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------

Inoltre, anche nelle enumerazioni più brevi rileviamo espedienti relativi alla sfera innologica, come l'impiego circoscritto di una serie di antitesi che racchiudono – tramite la negazione dei membri – «la realtà stessa del mistero di Maria nella fede cristiana»²¹. Si tratta di strutture bimembri o trimembri in cui Maria viene caratterizzata mediante una serie di formule canonizzate dalla tradizione religiosa sino a diventare abituali nell'immaginario collettivo mariano: come essere al contempo 'vergine' e 'madre', oppure 'madre' e 'figlia' di Dio. Alcuni dei trovatori che ricorrono in sede esordiale a questa caratteristica *descriptio* sono Guiraut Riquier, con una disposizione chiastica, Lanfranc Cigala o Arnaut Vidal:

GrRiq	SANCTA <i>verges, maires</i> PURA de Ihesucrist fil de Dieu	(BdT 248.73, vv.1-2)
LanfCig	Oi <i>mair'e filla</i> de Dieu	(BdT 282.17, v.1)
ArnVid	<i>Mayres</i> de Dieu, <i>Verges</i> pura	(BdPP 472.2, v.1)

Per quanto riguarda invece l'altra tipologia di apostrofe, quella costituita da un allocutivo isolato (*a*), la maggior parte dei vocativi con cui viene invocata la Vergine corrisponde ai classici appellativi mariani usati nella tradizione liturgica ed eucologica: come *mayres*, *verges* e *flors*, talora affiancati da alcuni degli aggettivi più abituali della *descriptio* mariana, come *humils* e *gloriosa* (cfr. le liriche Lanfranc Cigala, BdT 282.10; Peire Guilhem, BdT 344.1; Perdigo, BdT 370.15). Il sintagma vocativo iniziale può essere ulteriormente accresciuto tramite l'impiego di apposizioni nominali e di relative appositive, due modalità di *amplificatio* molto abituali nei testi appartenenti all'orbita tolosana, come si evince dai componimenti di Austorc de Galhac (BdPP 473.1), Antoni de Jaunhac (BdPP 464.3), Bernart Nunho (BdPP 480.1) e Danis Andrieu (BdPP 491.1). Ma anche in questo punto rileviamo lo stesso ricorso a lemmi e aggettivi afferenti alla sfera profana, circoscritti in questa occasione a una delle canzoni di Folquet de

²⁰ Tramite la litote.

²¹ Cfr. CHIAVACCI LEONARDI 2009, p. 907, n. 1; su questi «paradossi fondamentali della fede», cfr. anche AUERBACH 1993, p. 281.

Lunel (*BdT* 154.2), che impiega nel suo esordio non solo il lemma «domna» (v. 1), ma anche un *tricolon* aggettivale relativo all'ambito cortese: «bona», «bela» e «plazens» (v. 1), tre aggettivi del tutto atipici nelle descrizioni mariane, che riguardano per lo più gli aspetti relativi alla *notatio*. Nonostante questo attacco profano, la *cobla* esordiale della canzone di Folquet de Lunel viene ulteriormente completata mediante una costruzione simmetrica: nella sirma della stessa stanza ritroviamo un secondo sintagma vocativo, in netta opposizione con quello precedente, sia per la testa «mayres de Dieu» (v. 5), sia per la triade di aggettivi relativi alla sfera religiosa a esso collegati, «verges e casta e pia» (v. 5).

LanfCig	Gloriosa sainta <i>Maria</i>	(<i>BdT</i> 282.10, v. 1)
PGl	Ai, <i>Vergena</i> , en cui ai m'entendenza	(<i>BdT</i> 344.1, v. 1)
Perd	<i>Verges</i> , en bon'ora	(<i>BdT</i> 370.15, v. 1)
AusGal	<i>Verges</i> humils, on totz fis pretz s'atura	(<i>BdPP</i> 473.1, v. 1)
AntJau	<i>Flors de vertuts</i> , sus totes la plus bela, on cossiran mos desirs se repausa	(<i>BdPP</i> 464.3, vv. 1-2)
BnNu	Excellens <i>flor</i> , hon jay tota nobleza	(<i>BdPP</i> 480.1, v. 1)
DnAnd	<i>Vergis</i> humils, laqual devam lauzar	(<i>BdPP</i> 491.1)
FqLun	<i>Domna</i> bona, bel'e plazens, per vos fis joys en vers me nais ins e mon cor, quan pes qu'esmais avetz de nostres falhimens; <i>maires de Dieu</i> , verges e casta e pia, [...]	(<i>BdT</i> 154.2, vv. 1-5)

Infine, qualche nota rapsodica sugli unici due testi non rivolti alla Vergine, la canzone *Reys castelas, tota res mor e fina* di Cerverí de Girona (*BdT* 434a.54) e l'*alba* religiosa di Peire Espanhol, *Or levetz sus, francha e cortexa gans!* (*BdT* 342.1), indirizzate rispettivamente al re Alfonso X, *el Sabio*, identificato perifrasticamente con il *titulus* regio, e a un uditorio che sebbene risulti indeterminato, viene identificato come 'franco' e 'cortese' e al quale si chiede – tramite l'epizeusi dell'imperativo – di svegliarsi all'arrivo di un nuovo giorno. Si noti come nell'*alba* di Peire Espanhol, l'io lirico del trovatore rivesta il ruolo di *gaita* del castello, che in questa occasione non rivolge il messaggio agli amanti, bensì a un'intera comunità²².

Cerv	<i>Reys castelas</i> , tota res mor e fina, mas non o fay la domn'on vos chantatz, (<i>BdT</i> 434a.54, vv. 1-2)
------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²² Cfr. FUENTE CORENJO 2001, p. 564.

PEsp Or levatz sus, *francha corteza gans!*
 Levetz, levetz, trop avetz demoret,
 qu'apropchatz s'es lo jors clers e luzans (BdT 342.1, vv. 1-3)

4.1.2. *Incipit soggettivo*

Con otto esempi, la seconda categoria di esordio è costituita dagli *incipit* soggettivi, una modalità che, nonostante goda di certa diffusione, non risulta fra quelle più annoverate²³. Dal punto di vista formale, l'elemento strutturante di questa varietà è la presenza preminente dell'io lirico, che sotto forma di *captatio benevolentiae* «pone sé stesso al centro dell'attenzione, per comunicare [...] il tenore del componimento [...]»²⁴, sia per celebrare la propria gioia, sia per lamentare la propria miserabile condizione²⁵. Nella canzone mariana, l'*incipit* soggettivo sembra un espediente collegato piuttosto alla sfera negativa, in cui i trovatori si servono della prima persona con l'intenzione di suscitare la misericordia dell'uditorio, mediante l'introduzione di uno stile grave e solenne²⁶. Come, ad esempio, nella canzone *Humils, forfaitz, repres e penedens* di Guiraut Riquier (BdT 248.44), in cui il trovatore impiega l'espediente della *plurium rerum congeries* per descrivere, tramite l'accumulo di sei aggettivi (complementi predicativi del soggetto, l'io lirico²⁷), lo stato di profonda afflizione. Alla conclusione dell'elencazione, il trovatore aggiunge una massima in cui manifesta, mediante l'impiego del verbo «falhir» (v. 3), la profonda inefficienza del suo atteggiamento riprovevole:

GrRiq Humils, forfaitz, repres e penedens,
 entristezitz, marritz de revenir
 so: qu'ay perdut de mon temps per falhir²⁸. (BdT 248.44, vv. 1-3)

Legata a questa modalità esordiale è la topica della *confessio peccatorum*, un espediente con cui l'io lirico si pone al centro dell'azione, quasi in qualità di *exemplum*, per rivelare la *mutatio vitae* vissuta in prima persona²⁹. Gli esempi più significativi di questa tipologia sono rappresentati dalle liriche di Guiraut Riquier e di Lanfranc Cigala, le quali, oltre a condividere la stessa

²³ Contrariamente ad altre tradizioni, cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 130-13; SCARPATI 2010, pp. 37-40, per i poeti appartenenti alla Scuola siciliana.

²⁴ SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 130.

²⁵ Come ad esempio, *Tant ai mo cor ple de joya* di Bernart de Ventadorn (BdT 70.44), come somma espressione della gioia provata dal trovatore, e il componimento *Ailas, e que m fau miey buelh* di Sordel (BdT 437.1) come emblema di rammarico; cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 130-131.

²⁶ Allo stesso modo che DRAGONETTI 1960, pp. 147-152 evidenzia nella lirica d'oïl.

²⁷ Contrariamente al criterio di LONGOBARDI 1983, p. 50, che interpreta il «so» (v. 3) come una forma di partitivo; seguo in questo punto la proposta di OROZ 1972, p. 231 e MINETTI 1980, pp. 77-78.

²⁸ Secondo lo studioso l'infinito «revenir» alluderebbe alla parabola del figlio prodigo *Lc.* 15, 11; cfr. OROZ 1972, p. 231.

²⁹ La topica della *mutatio vitae* ricorre in buona parte della produzione lirica mariana romanza, in cui gli esempi contenuti nelle *Cantigas de Santa Maria* assumono una rilevanza singolare; cfr. SCHAFFER 1999, pp. 37-69; FIDALGO 2000, pp. 255-266; FIDALGO 2003, pp. 43-53.

tematica – la *reprobatio* della produzione lirica profana– presentano un assetto formale assai distintivo: l’impiego marcato della deissi temporale e delle forme verbali all’imperfetto e al presente, che ci consentono di cogliere il transito verso l’esemplarità (evidenziata in corsivo), insieme all’impiego di lessico tipico (in maiuscoletto).

GrRiq Yeu *cujava* soven d’amor chantar
 el temps passat, e non la *conoyssia*:
 qu’ieu *nomnava* per amor ma FOLHIA.
 Mas *era* m *fai* amors tal don’amar (BdT 248.88, vv. 1-4)

LanfCig *En chantar* d’aquest segle FALS
 ai tant’obra perduda,
 dont *tem* aver penas mortals,
 si merces no m’*aunda*.
 Per que mos chans se *muda*³⁰: (BdT 282.2, vv. 1-5)

Un ulteriore esempio di *incipit* soggettivo è rilevabile nella canzone *Tant fin’amors totas horas m’afila* de Folquet de Lunel (BdT 154.7). Nella *cobla* esordiale del componimento, il trovatore annuncia all’uditorio la propria condizione. La proposizione principale serve a Folquet de Lunel per esprimere la sua condizione gioiosa, preso da un *fin’amors* che ingentilisce³¹, mentre la subordinata esprime la conseguenza di tale stato d’animo: il fervente desiderio di comporre una *laudatio* a *midons*, la Vergine Maria:

FqLun Tant fin’amors totas horas m’afila
 ma voluntat, qu’ieu de lauzar m’afil
 midons; [...] (BdT 154.7, vv. 1-3)

La modalità soggettiva viene poi impiegata da alcuni dei trovatori del cenacolo tolosano, come Bertran de Roaix (BdPP 486.1), il quale ricorre per il suo esordio a un’immagine di profondo sbigottimento che, davanti all’inesorabile vicinanza della morte, riesce a trovare conforto e salvezza unicamente nella benevolenza mariana.

BtRo Am greus tribalhs m’apropi de la mort.
 Si non voletz, gentils flors graciosa,

³⁰ Tale tipologia di esordio, costruito attraverso un infinito retto da preposizione, cfr. JENSEN 1986, § 718, ritorna in altri *incipit* della tradizione non solo occitana, cfr. OROZ 1972, p. 31, ma anche oitanica, cfr. DRAGONETTI 1960, p. 150.

³¹ In provenzale antico il verbo *afilar* assume differenti accezioni: *a)* «aiguiser, rendre tranchant, tailler en pointe»; oppure *b)* «affiner, rendre (plus) subtil»; così come *c)* «aviver, stimuler», cfr. DOM; TAVANI 2004, pp. 64-65, nella sua traduzione propende per il terzo significato: «In ogni momento l’amore gentile *stimola* la mia volontà, per stimolarmi a lodare la mia dama [...]».

Ma oltre alla tipologia modale, in cui si menziona lo stato d'animo del trovatore, Sanguineti e Scarpati individuano una seconda tipologia di *incipit* soggettivo, quella in cui l'io lirico esprime in posizione esordiale un desiderio, una volontà o un'intenzione. Nel *corpus* lirico qui allestito tale sottospecie ottativa viene rappresentata solamente da due esempi, tutti e due relativi al trovatore Guiraut Riquier: *En tot quan eu saupes* (BdT 248.27) e *Gauch ai, quar esper d'amor* (BdT 248.31). Il primo esempio, in cui il trovatore manifesta l'intenzione di correggere la sua condotta riprovevole, presenta un'apertura complessa dal punto di vista sintattico. La *cobla* è inquadrata da una subordinata in cui il trovatore dichiara, con un *tricolon* verbale di forte pregnanza esegetica³³, i tre modi in cui dovrebbe 'raddrizzare' il suo comportamento disonesto, nella principale invece viene formulato – tramite un verbo al condizionale³⁴ – l'obiettivo di tale cambiamento, cioè piacere sempre alla donna amata:

GrRiq	En tot quant qu'ieu saupes far e dir e pessar, me deuri'endressar que ab plazer caupes en grat de la valen qu'ieu am de bon talen;	(BdT 248.27, vv. 1-6)
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------

La complessità sintattica appena rilevata contrastata con la paratassi del secondo esempio, in cui il desiderio – espresso mediante un *verbum cupiendi* come «esper»³⁵ – si dispone attraverso due clausole coordinate che, nonostante la perfetta simmetria sintattica, impiegano lemmi antitetici (i complementi oggetti evidenziati in maiuscoletto): se nei primi due versi il trovatore dichiara la gioia che prova a causa del sentimento amoroso, il resto dell'*exordium* esprime il dolore che sente il poeta per non essere «del tot fin amador» (v. 4). La stanza si

³² Nonostante la presenza del vocativo «gentils flors graciosas» (v. 2), la preminenza dell'io nel primo verso è stata determinante per la catalogazione della poesia fra quelle con *incipit* soggettivo. Il testo presenta rimandi interessanti con altri componimenti della sfera tolosana: *Aras conosc que fort es pres ma ffys* (BdPP 568.2), con cui condivide, oltre all'immagine della morte nel primo verso, un insieme di espedienti formulari nel momento di presentare il turbamento, il lemma *tribalhs*: «am greus *tribalhs*» (BdPP 486.1, v. 1) e «mon estament demora *tribulats*» (BdPP 568.2, v. 3).

³³ GrRiq impiega la triade esegetica «far e dir e pessar» (v. 2), una formula condivisa da testi patristici tardoantichi e medievali: come Sant'Agostino (*De Trinitate* 12, 12); San Gregorio Magno (*Moralia*, 4, 27) o San Tommaso d'Aquino (*Summa Theologica*, questione 72, articolo 7).

³⁴ Il tempo condizionale sembra di essere «la marca caratteristica» di tale tipo di *exordium*, cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, p. 131.

³⁵ La *cobla* si conclude mediante la ripresa in *aequivocatio* della forma «esper», che svolge la funzione di complemento oggetto: «mas en tot ai bon esper» (v. 7).

conclude con un *tricolon* sostantivale in cui sono elencate le principali virtù che devono guidare l'amante leale³⁶.

GrRiq	GAUCH <i>ai, quar</i> esper d'amor esser ricx e benanans; e MAL [<i>ai</i>], <i>quar</i> no suy bastants del tot fin amador, que deu aver conoyssensa, e lialtat e saber;	(BdT 248.31, vv. 1-6)
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------

4.1.3. *Incipit* gnomici

Già Giovanni di Garlandia, nella sua *Poetria*, si mostra favorevole a cominciare un'opera letteraria mediante l'impiego di un *proverbium* – ossia una sentenza in grado di riassumere l'idea generale che il testo intende trasmettere³⁷. Nell'ambito occitano tale *exordium*, come rilevato da Sanguineti e Scarpati, costituiva l'inizio abituale delle *coblas esparsas* e dei sirventesi morali, anche se non era infrequente anche in altri generi della tradizione, come la canzone amorosa o il *planb*³⁸. Le tre canzoni mariane che si aprono secondo questa modalità appartengono a due trovatori: l'anonimo autore del canzoniere di Wolfenbüttel (*La flor del mun, a cui per dreit sopleia*) e il sempre proficuo Guiraut Riquier, compositore delle altre due liriche (BdT 248.7, 248.70).

L'*incipit* gnomico del componimento tramandato da *q* presenta un'articolata e complessa sintassi, in cui viene espresso uno dei precetti più abituali della devozione mariana: onorare e lodare Maria con tutta la reverenza e la venerazione a lei dovuta. La *cobla* è aperta da due appellativi mariani, oggetti prolettici e coordinati: «*la flor del mun*» (v. 1), seguito da una proposizione relativa a cui viene interposta un'incidentale parentetica (vv. 1-2), e «*la stella*» (v. 3), unita anch'essa a una relativa. La proposizione principale, rimandata al v. 4, serve a racchiudere – attraverso una figura etimologica – il precetto di lode prima menzionato; al quinto verso infine una coordinata dichiarativa contribuisce a precisare, con tre attributi mariani, l'identità nascosta dietro i due appellativi incipitari:

AnonW	[L]a flor de[l] mun, a cui per dret sopleia cristianitat, qu'es tant plena d'odors,
-------	----------------------------------------------------------------------------------------

³⁶ Il testo presenta il modulo di *amplificatio* per *congeries* rilevato anteriormente nella canzone *Humils, forfaitz, repres e penedens* (BdT 248.44); cfr. anche la dittologia sinonimica al v. 2 e due *trivola* ai vv. 5-6 e vv. 8-9.

³⁷ La definizione formulata dall'autore risulta alquanto interessante: «Prouerbium est sententia brevis ad instructionem dicta comodum uel incomodum grandis materie manifestans», in LAWLER 1974, p. 12; una definizione simile viene offerta da Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria*, cfr. FARAL 1924, p. 113.

³⁸ SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 126-127; si vedano anche gli studi di SCARPATI 2010a, pp. 35-36, per le liriche siciliane, e di SCARPATI 2010b, spec. pp. 70-73, per i *planbs*.

e la stella que per tot respandeia
devem honrar sobre trestot honors,
ço es la dolç vergen sainta Maria.

(*La flor del mun, a cui per dreit sopleia*, vv. 1-5)

Alcunché di edificante e didascalico risulta l'esordio dell'alba *Qui velha des plazzer* (BdT 248.70), in cui Guiraut Riquier esprime una breve massima: colui che veglia senza piacere e senza profitto desidera l'arrivo dell'alba. L'impiego di un pronome indefinito in sede esordiale – come *qui*, nel nostro esempio – con l'intenzione di rendere universale un'affermazione, è uno dei meccanismi più comuni della modalità gnomica³⁹; ma l'affermazione generale e indefinita viene precisata – attraverso la forte emergenza dell'io lirico⁴⁰ – nel quinto verso della canzone, dove il trovatore dichiara di essere lui stesso a vegliare nella notte e a desiderare «selha del ver iorn clar» (v. 6). Il capovolgimento operato nella seconda parte dell'esordio ci consente di comprendere meglio la massima espressa in apertura: l'alba non è altro che una metafora mariana, «l'aube du jour nouveau qui succède à la nuit du péché», come dice Anglade⁴¹. Se dal punto di vista formale e sintattico l'*incipit* non presenta particolarità significative, dal punto di vista retorico attesta tutta la perizia versificatoria del trovatore di Narbona: i rimandi poliptotici, così come l'infittirsi delle allitterazioni e delle ripetizioni semantiche, in *combinatio* con le immagini antitetiche, sono presenti nell'arco di tutta la *cobla* esordiale per evidenziare i sintagmi chiave che il trovatore intendeva rimarcare⁴²:

GrRir	Qui velha ses plazzer
	e ses son pro lonc ser,
	l'alba deu dezirar
	que fai lo iorn parer:
	et yeu dezir vezer
	selha del ver iorn clar
	quar lonc temps ai velhat

³⁹ Cfr. *Qui vol esser agradans e plazens* di GIMont (BdT 225.13); *Totz hom qui ben comensa e ben fenis*, GIFig (BdT 217.7), oppure lo stesso GrRiq *Qui's tolques* (BdT 248.69); per ulteriori esempi, cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 126.

⁴⁰ L'emergenza del io poetante trascina con sé un cambiamento anche della tipologia esordiale: l'attenzione si sposta dal precetto per incentrarsi sull'io lirico, un passaggio dalla categoria gnomica a quella soggettiva.

⁴¹ ANGLADE 1905, p. 290; l'associazione Maria e alba viene ribadita alla conclusione di ciascuna stanze della canzone; oltre a GrRiq vi sono altri trovatori a impiegare la stessa immagine, come ad esempio, PÉsp (BdT 342.1): «Lo jors est Dieus, li autz omnipotans / que venc en charn, don a'l mon alhumnet, / e l'alba est, don sest jors fu naissans, / la reyna maire de piatet.» (vv. 8-11). Particolarmente eloquente per l'immagine qui riportata il cap. del *Liber de Sancta Maria* di Ramon Llull, dedicato precisamente all'alba, cfr. GARÍ – REBOIRAS 2003, pp. 235-240, per i rimandi letterari in esso contenuti cfr. pp. 12-17.

⁴² I vv. 1-4 corrispondono alla parte gnomica, mentre i vv. 5-9 si rifanno a quella soggettiva. Elenchiamo le principali figure, il poliptoto «velha» (v. 1) : e «ai velhat» (v. 7); «dezirar» (v. 3) : «dezir» (v. 5); la *repetitio* di «ses» (vv. 1, 2); «lonc» (vv. 2, 7); la perfetta antitesi stabilita da immagini che riguardano la sfera della luce e l'oscurità sia mediante il riferimento a momenti della giornata, sia attraverso indicazione cromatiche: rispettivamente «ser» (v. 2), «alba» (v. 3) e «iorn» (v. 6), e «clar» (v. 6); «escurtat» (v. 8); «clartat» (v. 11).

ab dan en escurtat
don volria yssir.

(BdT 248.70, vv. 1-9)

Anche il secondo *incipit* di Guiraut Riquier – relativo alla canzone *Ajssi quon es sobronrada* (BdT 248.7) – sembra inserirsi in un limbo fra la modalità prescrittiva e quella comparativa; ciò nonostante, l’analisi della proposizione iniziale della canzone può chiarire la natura della proposizione: «ajssi quon» non è un elemento connettivo che introduce una similitudine, bensì una subordinata causale prolettica, in cui si espone il motivo per il quale Maria deve essere motivo di lode. Il meccanismo, presente in altri autori coevi grazie all’ampia diffusione dell’*incipit* comparativo, serve a stabilire, come dimostra bene Scarpati, «una sorta di *lapsus* letterario che mira a disattendere le aspettative di un uditorio abituato a riconoscere in questi stilemi [...] la marca distintiva delle comparazioni»⁴³. Persino la scelta lessicale presente in punta di verso – il termine «sobronrada»⁴⁴ – non sembra affatto casuale, in quanto l’impiego di una parola composta costruita attraverso l’avverbio *sobre* si riscontra in un altro esordio comparativo: la diffusissima lirica *Si cum l’arbres que, per sobrecargar* di Aimeric de Peguilhan (BdT 10.50)⁴⁵.

GrRiq Ajssi quon es sobronrada
 la maire del salvador,
 deu esser honran lauzada;

(BdT 248.7, vv. 1-3)

4.1.4. *Incipit metapoetico*

Un ulteriore meccanismo a cui ricorrono i trovatori per iniziare le loro canzoni prevede la dichiarazione, in sede esordiale, delle motivazioni di scrittura o l’esposizione sommaria dell’argomento che intendono affrontare. L’espedito, noto nella retorica classica sotto il nome di *propositio*, inseribile sia nella parte proemiale – come nei casi qui affrontati – sia nell’introduzione all’*argumentatio*⁴⁶. Solamente due canzoni ricorrono a questa modalità esoriale: la canzone *Be volria de la mellor* di Bernart d’Auriac (BdT 57.1) e il componimento *Cor ay e voluntat* (BdT 159.1), attribuito a un ignoto mendicante, che racchiude nel primo verso tutta la forza degli *incipit* metapoetici. Il poeta dichiara, attraverso una dittologia sinonimica,

⁴³ Per gli altri esempi relativi a tale stilema, cfr. SCARPATI 2008, p. 165.

⁴⁴ Impiegato nella caratterizzazione di tre persone, Maria: «e per tu *sobronrada*» (v. 15); anche in *Sancta verges, maires pura* (BdT 248.73); *Belhs Deport*: «Ha, Belhs Deports *sobronratz*» (v. 41), in BdT 248.23 e il re Alfonso X, *el Sabio*: «Reys *sobronratz* de Castella n’Afon» (v. 43), in BdT 248.33. Un altro trovatore tardo a impiegare il lemma è Cerverí de Girona, come nei due esempi rilevati: «qu’en paradis a mays gaug *sobronor*» (v. 25), in BdT 434a.30, e «Dona *sobronrada* en valor» (v. 25), in BdT 434a.31. Ulteriori esemplificazioni sull’uso di parole composte, cfr. OROZ 1972, p. 209.

⁴⁵ Cfr. SCARPATI 2008, pp. 44-45.

⁴⁶ Per le questioni generali, cfr. LAUSBERG 1969 § 43; su tale aspetto si veda anche DRAGONETTI 1960, pp. 141-143.

«cor» e «voluntatz», quali siano le sue intenzioni: la composizione di un «precx prezats» a Maria (v. 2). La proposizione si conclude con l'abituale *topos modestiae*, in cui il francescano si confessa incapace di raggiungere il suo obiettivo, comporre una *laudatio* a Maria⁴⁷. La seconda parte dell'esordio (vv. 4-7) va considerata come un'*amplificatio per incrementum*, in cui il trovatore ribadisce l'impossibilità di scritte a meno che non gli siano concessi «sens e sabers» (v. 5):

FrMenor	Cor ay e voluntatz que fas'us precx prezatz, s'ieu ben far los sabia; e volgra m fos donatz sens e sabers assatz, sels qu'als precx convenria, que voler pro n'auria.	(BdT 159.1, vv. 1-7)
---------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------

Il secondo esempio invece si distende sui quattro primi versi della canzone *Be volria de la mellor* di Bernart d'Auriac (BdT 57.1), in cui il trovatore afferma – mediante un'articolata sintassi – di voler comporre una «chanso plazen» (v. 4). La sintassi viene articolata attraverso la proposizione principale, sede della *propositio* e in cui Maria viene identificata da una perifrasi in inarcatura; gli ultimi due versi servono invece a ribadire quanto detto prima⁴⁸.

BnAur	Be volria de la mellor de totas far chanso plazen, quar d'otra chantar non enten mas de la verge de doussor;	(BdT 57.1, vv. 1-4)
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------

Nonostante le disparità formali appena analizzate, i due testi presentano alcuni tratti strutturali che li accomunano alla categoria incipitale di appartenenza, come il ricorso a forme verbali al condizionale, quali «convenria» (v. 6) e «auria» (v. 7) in BdT 159.1 e «volria», in BdT.57.1, v. 1. Un altro tratto caratteristico è l'alto tasso di verbi di volontà, che servono a manifestare la dichiarazione d'intento del trovatore: oltre «volria», rileviamo anche «volgra» e «voler» in BdT 159.1 (rispettivamente al v. 4 e v. 7)⁴⁹. Il terzo costituente riguarda la scelta lessicale, con l'uso abituale del verbo «faire» nell'accezione di 'comporre'⁵⁰, e l'auto-

⁴⁷ Sul *topos* dell'ineffabile, cfr. BORRIERO 1999, pp. 48-49; SCARPATI 2016, pp. 51-64.

⁴⁸ Nel *contrafactum* BnAuriac mantiene lo stesso esordio della canzone di RicBerb, *Be volria saber d'Amor* (BdT 421.5).

⁴⁹ Attributi rilevati nello studio di riferimento della presente sezione, cfr. SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 118-121.

⁵⁰ Ben presente in altri *incipit* metapoetici, come l'emblematico *Farai un vers de dreit nien* di Guilhem de Peitieux (BdT 183.7); SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 118-121.

designazione del genere del testo, accompagnata solitamente da riferimenti alla qualità del componimento⁵¹, come «chanso *plazem*» (*BdT* 57.1, v. 2) o «precx *prezatx*» (*BdT* 159.1, v. 2).

4.1.5. *Incipit naturalistico*

Nel tramonto della tradizione provenzale, quando i modelli lirici di tale stagione poetica erano diventati ormai formulari nel resto delle letterature europee, Don Dinis compose *Proençaes soen mui ben trobar* (*LP* 25,86), una *cantiga d'amor* in cui il re del Portogallo rovesciava, in sede incipitale, uno degli stilemi più abituali della canzone d'amore occitana: l'esordio primaverile. Nella lirica, Don Dinis rimprovera ai suoi predecessori il fatto che, se solamente «troban no tempo da frol,» era perché la loro *coita* non era così intensa come quella da lui provata⁵². L'esempio appena menzionato risulta paradigmatico della considerazione di cui godeva l'*incipit* naturalistico, ormai divenuto quasi un segno distintivo della canzone d'amore⁵³.

Le due canzoni mariane aperte mediante tale modalità esordiale appartengono a Folquet de Lunel e Guiraut Riquer. Le liriche sono *Sj quon la fuelba el ramelh* (*BdT* 154.6), composta attorno al 1275, e *Kalenda de mes caut nj freg* (*BdT* 248.47), scritta nel 1288, che condividono alcuni dei tratti distintivi più emblematici dell'esordio naturalistico: la nota perifrasi temporale per definire l'arrivo della primavera, costruita tramite i classici iponimi, come «fuelh», «ramelh», «frug» (*BdT* 154.6, vv. 1, 3) o «flor» (*BdT* 248.47, v. 2), assieme alle forme verbali relative al rinverdire della natura, come «creys» (ripetuto per tre volte nell'esordio di *BdT* 154.6, vv. 2, 3, 5) e «paron» (*BdT* 248.47, v. 2). Infine, l'ultimo tratto corrisponde all'impiego di un marcatore temporale per indicare il momento preciso dell'anno, sia attraverso una perifrasi come «temps de pascor» o «temps novelh» (in *BdT* 154.6, vv. 2, 4), sia attraverso una menzione specifica a un momento preciso del calendario, come «kalenda de mes caut nj freg / ni de temprat» (*BdT* 248.47, vv. 1-2). Nonostante i parallelismi, le due canzoni sviluppano argomenti diversi: il componimento di Folquet de Lunel ricorre all'esordio stagionale per evidenziare l'unione inscindibile fra il paesaggio e l'io lirico (l'avvento della primavera «renovelha», v. 5, il canto del trovatore), sottolineata da una comparativa di uguaglianza. La *cobla* si apre con due proposizioni comparative coordinate che, mediante una *dispositio*

⁵¹ Per gli aspetti alla tradizione oitanica, cfr DRAGONETTI 1960, pp. 142-143.

⁵² Riporto per intero la prima stanza della *cantiga de amor* di Don Dinis: «Proençaes soen mui ben trobar / e dizen eles que é con amor; / mais os que troban no tempo da frol / e non en outro sei eu ben que non / an tan gran coita no seu coraçon / qual m'eu por mia senhor vejo levar.» cfr. ed. BREA 1996, p. 217; cfr. anche FASSANELLI 2009, pp. 245-250.

⁵³ Nonostante tale convinzione sia stata messa in discussione recentemente da alcuni studiosi per troppo generalista; cfr. GHIL 1986; SANGUINETI-SCARPATI 2013, pp. 114-118, p. 127; per ulteriori studi, cfr. SCARPATI 2010, pp. 27-41; in part. p. 33; DRAGONETTI 1960, pp. 163-193; CURTIUS 1992, pp. 217-218.

chiastica, diventano sede della perifrasi stagionale, entrambe subordinate alla principale – rimandata al v. 5 – in cui si stabilisce l’unione fra paesaggio primaverile e canto trobadorico⁵⁴.

FqLun Sj quon *la fuelba el ramelb*
 CREIS el gai temps de pascor
 e CREIS *lo frugz de la flor*
 per gaug del dous temps novelh,
 creis mos chans e renovelha⁵⁵; (BdT 154.6, vv. 1-5)

Nella canzone *Kalenda de mes caut nj freg* (BdT 248.47) invece, Guiraut Riquier impiega l’esordio primaverile in una direzione opposta a quella tradizionale: se solitamente questa modalità esordiale indica «l’allégresse de vivre et la puissance d’aimer»⁵⁶, il narbonese si serve dello stilema per evidenziare come, nemmeno nel tempo della bella stagione, è in grado di «cantar de fin’amor» (v. 4). Per quanto riguarda la sintassi, *l’incipit* si articola attraverso una costruzione assai lineare. Il periodo si apre con il soggetto della proposizione, un deittico temporale precisato da tre aggettivi, che servono a contestualizzare, al *tricolon* segue una breve subordinata temporale, sede della consueta perifrasi stagionale. L’unica alterazione dell’ordine abituale viene introdotta dall’anastrofe del v. 3, che antepone il complemento (*midons*) al predicato della reggente. La permutazione dell’ordine ha un fine ben determinato: accentuare le aspettative dell’uditorio fino a provocare un capovolgimento improvviso della direzione che era «decita attendersi»⁵⁷.

GrRir Kalenda de mes caut nj freg,
 ni temperat, quan paron flor,
 per midons, cuy fis esser deg,
 no·m fa chantar de fin’amor (BdT 248.47, vv.1-4)

Nonostante le diversità appena rilevate, le motivazioni che hanno portato entrambi i trovatori a impiegare l’esordio stagionale potrebbero rispondere al fine appena evidenziato, provocare un rovesciamento inaspettato delle attese del pubblico mediante l’agnizione. Difatti, le due canzoni mariane impiegano la «*phraséologie conventionnelle des chansons d’amour*» per l’intero arco del componimento⁵⁸, ma è solo negli ultimi versi che l’uditorio scopre che

⁵⁴ Tipologia catalogata da SCARPATI 2008, pp. 44-48, con lo schema: *A + p com B + p*.

⁵⁵ Indichiamo in nota gli artifici retorici che saturano il breve esordio di FqLun, come l’anafora del verbo *creis* a inizio di verso (vv. 2; 3; 5), la disposizione chiasmica della sintassi (oggetto diretto; verbo) delle due subordinate coordinate: «Sj quon *la fuelba el ramelb* / CREIS [...] / e CREIS *lo frugz de la flor*» (vv. 1-3); la presenza della figura etimologica in *gai* (v. 2) e *gang* (v. 4) e l’impiego di due perifrasi sinonimiche, definite mediante aggettivi: *gai temps de pascor* (v. 2) e *dous temps novelh* (v. 4). Infine, si noti la *variatio* nella proposizione principale, in cui il soggetto si inserisce fra la dittologia verbale, lo sfasamento crea la rima grammaticale ed etimologica dei vv. 4-5.

⁵⁶ JEANROY 1934, p. 128.

⁵⁷ SEGRE 1985, p. 37.

⁵⁸ Cfr. ANGLADE 1905, p. 296.

l'oggetto della *laudatio* non è una donna in carne e ossa, bensì Maria⁵⁹. L'impiego della modalità stagionale – caratteristica del grande canto cortese – risulta dunque funzionale all'agnizione, che diventerà quasi uno stilema di moda fra i trovatori delle generazioni successive⁶⁰.

4.1.6. *Incipit comparativo*

Infine, l'ultima categoria esordiale rilevata è l'*incipit* comparativo, presente nell'*alba* di Cerverí de Girona, *Axi con cel c'anan erra la via* (BdT 434a.8) e nella canzone anonima *Si co·l solelh se meteysh abandona* (BdPP 569.39), appartenente alla raccolta delle *Leys d'Amors*. Nonostante la sua apparizione tarda, verso la seconda metà del XII sec.⁶¹, l'uso dell'*incipit* comparativo si rivela una delle tipologie esordiali più produttive della tradizione, con novantatré esempi fra canzoni, *planhs*, sirventesi e *coblas esparsas*. I componimenti inaugurati tramite questa modalità presentano nei primi versi del testo l'elemento figurato a cui verrà paragonato, in seguito, il secondo costituente della comparativa, solitamente la donna o l'io lirico⁶².

L'*alba* di Cerverí de Girona (BdT 434a.8) si apre con una lunga comparativa, in cui l'io lirico «compares la propria situazione a quella di un essere umano indefinito, introdotto dal pronome dimostrativo di lontananza *selh*»⁶³, che qui occupa i primi sei versi, ritardando la breve proposizione principale («soy eu») all'attacco del v. 7. La comparazione costruita da Cerverí de Girona per la sua *alba* «a lo divino»⁶⁴ si distende per le prime due *coblas* della canzone, intessute da costanti rimandi poliptotici, etimologici e sinonimici, volti a costruire il paesaggio cupo in cui vaga smarrito l'io poetante del trovatore; l'unica nota di speranza è l'arrivo imminente dell'*alba*⁶⁵:

Cerv	Axi con cel c'anan erra la via que deu tener, can va ab nit escura, e te camí mal e brau qui·l atura, e no sab loc ne camí on se sia,
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁵⁹ Cfr. *infra* p. 316.

⁶⁰ A tale riguardo risultano emblematiche le note che RmCorn dedico nella glossa della canzone mariana di BnPan, in cui si riscontra l'ambivalenza sacro/profana appena rilevata: «Mas, per gran maestria, / lo fetz esperital / semlan al temporal / escuramen parlan» (vv. 7-10), cfr. CURA CURÀ 2007, p. 60.

⁶¹ Cfr. SANGUINETTI-SCARPATI 2013, pp. 127-128; SCARPATI 2008.

⁶² Cfr. SANGUINETTI-SCARPATI 2013, p. 127.

⁶³ SCARPATI 2008, pp. 57-58.

⁶⁴ DE RIQUER 2012, p. 1587.

⁶⁵ Riportiamo in nota alcuni degli espedienti retorici più marcati, come il poliptoto, «anan erra» (v. 1) : «ay errat» (v. 8); «sap» (v. 4) : «say» (v. 11), l'impiego di sinonimi, «via» (v. 1) e «camí» (vv. 3, 4, 8) oppure la repetitio: «nit» (vv. 2, 7) – «nuytz» (v. 9), «brau» (vv. 3, 10), o la forma verbale «pusc» (vv. 6, 12, 13) e, ovviamente «alba» (alla fine di ogni stanza). Infine, da sottolineare l'impiego di dittologie sinonimiche (vv. 3, 4, 11) e *tricola* (v. 9).

sufren mal temps ab regart de morir,
 soy eu, c'an[ar] no pusc, per que desir
 que vis fenir la nit, començant l'alba.

Que'l cami ay errat que far devia,
 tan m'es la nuytz fer'e salvatg'e dura
 e'l temps tan braus, com mays va [mays] piyura,
 per que no say on m'an ne on m'estia,
 qu'enan non pusc anar ne remanir,
 ne pusc lo temps laxar ne'l pusc sofrir;
 per que m'albir que m'an trop tardan l'alba. (BdT 434a.8, vv. 1-14)

Anche il secondo esempio (BdPP 569.39) corrisponde a uno dei quattro microtipi rilevati da Scarpati⁶⁶, in cui entrambi i termini della comparativa – in questo caso di uguaglianza – sono costituiti da una proposizione composta da soggetto e predicato⁶⁷. In *Si col soleh se meteysh abandona*, i primi due versi della *cobla* vengono dedicati alla descrizione dell'elemento figurato: il bagliore del sole (vv. 1-2)⁶⁸, paragonato al «pretz» della donna amata⁶⁹, Maria. I due correlativi, indispensabili per la realizzazione sintattica della comparativa, sono «Sj com [...]» (v. 1) e «tot atresi» (v. 3). La simmetria sintattica delle due proposizioni, a cui vengono dedicati sempre due versi, viene spezzata all'inizio della seconda dall'inserimento di un vocativo isolato che serve a rinforzare ulteriormente la presenza della donna amata⁷⁰.

AnonL Si co'l soleh se meteysh abandona
 et am un temps clar expan son benefici.
 tot atresi, Dona, vostre pretz dona
 valor a cels, qu'estan ses mortal vici (BdPP 569.39, vv. 1-4)

Nonostante le diverse modalità esordiali studiate in queste pagine, risulta evidente che l'*incipit* più diffuso nella canzone mariana sia quello vocativo. Una tipologia di esordio che travalica epoche, autori e contesti e si riscontra sia negli albori di questo sottogenere di canzone, sia nelle ultime testimonianze liriche appartenenti al *Concistori del Gay Saber*. Persino alcuni componimenti aderenti ad altre modalità esordiali presentano nei primi versi un vocativo isolato, un allocutivo che serve a ribadire la destinataria finale della lirica, la vergine

⁶⁶ Cfr. SCARPATI 2008.

⁶⁷ Lo schema della comparativa è identico a quello visto in precedenza (*A + p com B + p*).

⁶⁸ L'impiego del 'Sole' come elemento figurato è frequente nella lirica trovadorica; alcuni esempi presentano affinità con l'esempio mariano qui studiato: cfr. ad es. PCols, BdT 337.1, «Sj quo'l solelhs nobles per gran clardat, / on plus es autz, gieta mais de calor / e'ls plus bas luecx destrenh mais per s'ardor / que'ls autz, que son pels vens plus atemprat, / tot enaissi amors ab nobla cura, / auta per pretz, destrenh me plus fortmen, / que'm troba bas et a tot son talen, / no faj un ric, en cuy amors peiura, / quar orguelhs hi cossen» (vv. 1-9); per gli altri casi, cfr. SCARPATI 2008, p. 200.

⁶⁹ Sia il Sole, sia il *pretz*, rivestono la funzione di soggetto della proposizione.

⁷⁰ Si noti la voluta *aequivocatio* introdotta dal vocativo e del verbo in punta di verso.

Maria⁷¹. Nonostante la modalità vocativa risulti diffusa in un nutrito insieme di liriche profane, crediamo che si tratti di un modulo, almeno nei casi costituiti da lunghe elencazioni, risalente all'ambito eucologico, dove litanie, antifone e inni presentano una costruzione analoga. Tuttavia, l'influenza della canzone amorosa nei componimenti mariani qui studiati risulta sempre evidente. La prova più evidente è costituita dalle due canzoni mariane costruite tramite un *incipit* naturalistico, in quei casi – come abbiamo tentato da evidenziare – Folquet de Lunel e Guiraut Riquier impiegano il classico esordio stagionale delle canzoni profane per nascondere la vera identità della donna a cui rivolgono la *laudatio*, solamente negli ultimi versi del componimento il pubblico scoprirà che l'oggetto di lode non è una semplice donna, bensì Maria. Un punto a parte in questa breve conclusione deve essere dedicata a Guiraut Riquier e al suo sperimentalismo esordiale: nelle sue otto liriche riscontriamo ben cinque delle modalità esordiali rilevate nelle canzoni del *corpus*, numero che arriva fino a sei se teniamo conto del *lapsus* letterario comparativo introdotto dal trovatore nella canzone *Ajssi quon es sobronrada* (BdT 248.7).

4.2. Parte mediana

Una volta tagliati i diversi pannelli e assemblati all'interno della cornice, si è proseguito a dipingere la scena del pannello centrale, destinata ad accogliere, nello spazio disponibile fra la cimasa e la predella, una Madonna in trono col bambino di inaudite dimensioni; allo stesso modo di Duccio di Buoninsegna, nella sua *Maestà del Duomo di Siena*, i trovatori si addentravano a colorare la parte nucleare delle loro canzoni. La presente sezione verterà proprio sui differenti meccanismi sfruttati dai poeti occitani per disporre gli argomenti e le tematiche a cui è dedicata la parte centrale del componimento.

A differenza della prima sezione, la disamina relativa alla parte mediana verrà suddivisa mediante le diverse figure retoriche implicate; nonostante le differenze formali, è possibile rintracciare la presenza di un elemento comune: il ricorso all'*amplificatio*, attuato tramite i *genera amplificacionis* descritti da Quintiliano⁷². La sua adozione non risulta affatto una novità: già Dragonetti aveva evidenziato, per le liriche oitaniche, l'impiego mirato di alcune figure retoriche indirizzate ad «amplifier le thème»⁷³ del discorso, descritte nelle *poetrie* del XII e del XIII secolo, come la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf o quella di Giovanni di Garlandia⁷⁴.

⁷¹ BtRo, *Am greus tribalhs m'apropi de la mort* (BdPP 486.1) e AnonL, *Si co·l soleh se meteysh abandona* (BdPP 569.39).

⁷² Quintiliano descrive quattro diversi *genera amplificacionis* (*incrementum*, *comparatio*, *ratiocinatio* e *congeries*) nei seguenti brani, cfr. § VIII, 4, 1 in CORSI-CALCANTI 1997, pp. ; si veda anche LAUSBERG 1969, §§ 76-80.

⁷³ DRAGONETTI 1960, pp. 194-196.

⁷⁴ Cfr. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 219-689, in CALVO REVILLA 2008, pp. 142-166; Giovanni di Garlandia elenca dieci modi modalità: «digressio, descriptio, circumlocutio, prosopopeya, apostrophacio [...]

In alcuni casi il ripetersi della medesima figura in diversi punti della sezione (come, ad esempio è il caso dell'anafora) può provocare alcune sovrapposizioni nello studio della parte mediana. Ugualmente reiterativa può risultare la trattazione di figure già presenti nella soglia iniziale che talora ritornano nella parte mediana e in quella finale: com'è il caso dell'apostrofe, presente dall'*incipit* fino alla *tornada*.

4.2.1. *Apostrofe*

Secondo i retori antichi e medievali, l'apostrofe era uno dei meccanismi più efficaci per *movere* gli animi dell'uditorio⁷⁵: la svolta improvvisa che questa figura introduce, abbandonando momentaneamente il «destinatario naturale del testo»⁷⁶, suscita infatti la partecipazione emotiva del pubblico⁷⁷; di questa opinione risultano le *Leys d'Amors*, che dedicano alla trattazione della figura un'intera sezione, riservando l'apostrofe per quei momenti in cui si intenda «mostrar major affectio»⁷⁸. Prima di passare alle esemplificazioni, risulta doveroso accennare a un importante cambiamento dell'apostrofe in diacronia, a causa delle differenti formulazioni prodotte dai teorici medievale che, diversamente da quelli dell'antichità, concepivano questa figura di pensiero come un meccanismo di amplificazione orizzontale del discorso⁷⁹; così si evince dalle trattazioni di Giovanni di Garlandia, che elenca il fenomeno nel catalogo di figure relative all'*amplificatio*, e di Geoffroi de Vinsauf, la cui definizione risulta assai eloquente: «apostrophatio similiter extendit materiam [...]»⁸⁰.

Risultano diverse le modalità impiegate⁸¹, alcuni componimenti si contraddistinguono per un impiego limitato della figura: si tratta di casi in cui l'apostrofe si manifesta in maniera costante in tutto l'arco del componimento⁸², come nella canzone *Verges, en bon'hora* (BdT 370.15), in cui i diversi appellativi mariani risultano disseminati nel testo in perfetta *dispositio* circolare⁸³.

conduplicacio, exclamacione, subiectio, dubitatio, interpretatio» cfr. LAWLER 1974, p. 72. Sull'importante passaggio semantico dei concetti di *amplificatio* e di *brevitas* cfr. CURTIUS 1992, pp. 543-551; BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1963, pp. 5-77; FARAL 1924, pp. 61-85.

⁷⁵ Come indicato (sotto la voce di *exclamatio*) nella *Rhetorica ad Herennium*, «Exclamatio est quae conficit significationem doloris aut indignationis alicujus [...]» IV, 15; ed. di rif. CALBOLI 1993.

⁷⁶ MORTARA GARAVELLI 2016, p. 268.

⁷⁷ Cfr. FARAL 1924, pp. 70-71; LAUSBERG 1969, §§ 442-443; DRAGONETTI 1960, pp. 278-279, 285-286 e MORTARA GARAVELLI 2016, p. 268.

⁷⁸ *Leys d'Amors*, [III], ed. GATIEN-ARNOULT 1841, p. 300.

⁷⁹ Cfr. FARAL 1924, pp. 70-71; CURTIUS 1992, p. 549.

⁸⁰ Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi* II, § 24, in FARAL 1924, pp. 275-276.

⁸¹ Sull'apostrofe, cfr. la sezione dedicata all'*incipit* vocativo, qui prenderemo in esame quei testi in cui la figura risulti l'elemento strutturante della parte mediana dell'assetto testuale, nella cui quasi totalità dei casi il vocativo si riscontra sin dal primo verso; ad eccezione di BtRo, *Am greus tribalhs m'apropi de la mort* (BdPP 486.1).

⁸² Oltre all'esempio qui riportato, l'uso dell'apostrofe risulta prevalente in altri testi, cfr. ArnAlg, *Los genols flex ex am lo cap encli* (BdPP 468.1); JoGom, *Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa* (BdPP 522.3); AnonW, *Sancta Maria*.

⁸³ Oltre all'impiego dello stesso vocativo, si osservi la *dispositio* chiaramente simmetrica che presentano la prima e l'ultima *cobla*: vocativo mariano, allocutivo (il pronome soggetto, non realizzato foneticamente), la preposizione «en» (vv. 1, 49), una forma verbale sinonimica che allude all'incarnazione, «portes» (v. 2) :

Oltre ai vocativi isolati, l'apostrofe può rilevarsi assieme ad alcuni degli aggettivi più abituali della *descriptio* mariana e tramite la parafrasi letterale di brani eucologici, come il rimando all'*Ave Maria* della III *cobla*:

Perd.	c. I	<i>Verges</i> , en bon'hora portes lo Salvaire[...] santa plazen <i>maire</i> [...]	(v. 1-2) (v. 8)
	c. II	<i>Domna</i> doussa e bona, humil, e de bon aire [...]	(vv.13-14)
	c. III	De gracia plena avetz nom, <i>Maria</i> ; [...]	(vv. 25-26)
	c. IV	<i>Regina</i> d'auteza e de senhoria [...]	(vv. 37-38)
	c. V	<i>Verges</i> , en enfansa nasquet lo dous Sire	(vv. 49-50)

In altri casi invece l'uso dell'apostrofe si rivela più marcato, riscontrandosi in quasi ogni verso della canzone. Una modalità che, a giudicare dagli esempi ricavati, sembra alquanto legata al cenacolo tolosano, e di cui la canzone di Austorc de Galhac (*BdPP* 473.1) risulta sicuramente l'esempio più emblematico. Ogni verso della lirica contiene – quale fosse una sequenza litanica – un appellativo mariano, solitamente amplificato mediante diversi meccanismi, come la relativa appositiva (v. 24) o il participio presente (v. 21, v. 22). Di seguito la terza *cobla* della canzone:

AusGalh	<i>Flors ben olentz</i> , plena de bontat digna, <i>Purtatz fizels</i> en vos fay son redug, Quar vos portetz d'umilitat l'estug. <i>Vela de mar</i> , gentil <i>Dona benigna</i> , <i>Carboncles fis</i> , luzentz mays que la perla, <i>Temples sagratz</i> , portan frug pressios, Vos etz le ramps d'esperansa guaujos, <i>Rozza de may</i> , qu'etz de totz camps esterla.	(<i>BdPP</i> 473.1, vv. 17-24)
---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------

Oltre al vocativo, il secondo elemento potenzialmente legato alla figura è l'imperativo⁸⁴. Alcune delle stanze della canzone di Bernart Nunho, *Excellens flor, bon jay tota noblezza* (*BdPP*

«nasquet» (v. 50) e, infine, l'oggetto diretto, sempre riferito a Dio incarnato tramite appellativo: «lo Salvaire» (v. 2) : «lo dous Sire» (v. 50).

⁸⁴ Secondo JAKOBSON 1966, la funzione 'conativa' del linguaggio «trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell'imperativo, che dal punto di vista sintattico, morfologico e fonemico, si staccano dalle altre categorie nominali e verbali» p. 187.

480.1), risultano particolarmente adatte per evidenziare questo legame fra il vocativo (in corsivo) e l'imperativo (in maiuscoletto):

BnNu c. III *Nau ses perilh*, des paubres thezauriera,
 No PERMETATZ que hieu fos mes a part,
 Ans suppausat, *Dona*, qu'ieü vengu'a tart,
 RECAPTATZ me jos la vostra baniera. [...]

 c. IV *Nobla sens par*, de totas la plus digna,
 N'OBLIDETZ my, que son lo vostr'amic,
 E, si vos play, de paubre, faitz me ric
 De vostre gaug [...] (BdPP 480.1 vv. 17-28)

Frequenti anche i componimenti in cui l'apostrofe si presenta assieme ad altre figure retoriche. La prima sottocategoria (*a*), che possiamo definire come 'apostrofe anaforica', si contraddistingue per la combinazione del vocativo e dell'anafora: si tratta di una modalità in cui l'allocuzione compare isolata in attacco di verso, consentendo di introdurre alcune delle modalità di allacciamento strofico più abituali fra i trovatori, come le *coblas capdenals*, come ad esempio avviene nella canzone anonima *Flors de paradis* (BdT 461.123)⁸⁵.

Questa modalità di apostrofe sembra presentare un assetto formale analogo ad alcune forme eucologiche rilevate già da Norden⁸⁶; una categoria di appello che sarà chiamata, riprendendo la formula impiegata da Auerbach, con la voce di 'tu anaforico'⁸⁷. Fra le liriche del *corpus*, un totale di quattro canzoni sembrano strutturarsi mediante alcuni dei tratti rilevati da Auerbach nella preghiera alla Vergine di Dante. La prima caratteristica consiste nella ripresa anaforica dell'allocutivo 'tu', solitamente associato alla seconda persona del verbo 'essere'⁸⁸. La seconda particolarità si riscontra nella *combinatio* dell'anafora con la clausola relativa, e infine, il terzo e ultimo elemento è la presenza costante dei pronomi (possessivi o personali) alla seconda persona singolare. La canzone di PCard (BdT 335.70) ci serve per esemplificare l'impiego di tutti e tre gli espedienti; nella seconda *cobla* il trovatore impiega abbondantemente il pronome

⁸⁵ Ciascuna delle ventidue stanze della canzone si apre tramite un vocativo, il quale si dispone con perfetta simmetria circolare, nelle stanze di soglia riscontriamo in chiasmo «Flors DE PARADIS / *regina* de bon aire» (vv. 1-2) e «*Regina* del cel / e DE PARADIS porta» (vv. 232-233), mentre nelle stanze interne viene sempre adottato «Verges» in prima posizione, ad eccezione della VI *cobla* (v. 57).

⁸⁶ La tipologia viene definita da Norden con la formula "de Du-Stil der Prädikation", cfr. NORDEN 2002, pp. 262-389.

⁸⁷ Per l'impostazione di questo stilema, cfr. AUERBACH 1993, pp. 273-308.

⁸⁸ La formula riprenderebbe, per inversione, le parole di Dio 'ego sum', di *Gen* 17, 3; 28, 13; cfr. NORDEN 2002; AUERBACH 1993, p. 275.

allocutivo *tu* unito al verbo ‘essere’ (segnato in corsivo), sempre legato a una proposizione relativa (in maiuscoletto il pronome relativo⁸⁹).

PCard c. II *Tu* restauriest la follia
 DON Adams fon sobrepres,
tu yest estela QUE guia
 los passans del san paes,
 e *tu yest* l'alba del dia
 DON lo tieus Filhs solelhs es [...] (BdT 335.70, vv. 11-16)

Nella terza stanza invece Peire Cardenal introduce una leggera *variatio* poliptotica, preferendo l'adozione della forma verbale al passato remoto *fust* (v. 21); inoltre, la *cobla* si struttura mediante un'enumerazione polisindetica. Infine, nella quarta *cobla* il trovatore ricorre all'impiego abbondante di pronomi personali e possessivi.

PCard c. III *Tu fust* nada de Suria,
 gentils e paura d'arnes,
 umils e pura e pia
 e[n] fatz, en ditz ez en pes; [...] (BdT 335.70, vv. 21-24)

PCard c. IV Aquel que [e]n te se fia
 ia no'l cal autre defes,
 [...]
 quar als *tiens* precx s'umilia
 l'Autismes, a cuy que pes,
 e'l *tiens* filhs non contraria
 ton voler neguna ves. (BdT 335.70, vv. 31-32; 35-38)

Sebbene in maniera molto meno marcata, il ricorso al ‘tu anaforico’ compare anche in altri componimenti del *corpus*: come ad esempio nella canzone *Sancta verges, maires pura* di Guiraut Riquier (BdT 248.73). L'intera canzone si infittisce con i pronomi personali e possessivi (in maiuscoletto) che ricorrono nella quasi totalità dei versi assieme ai classici vocativi antitetici (v. 18) dell'ambito innologico e litanico (in corsivo).

GrRiq Per TA gran bonaventura
 fon passatz lo mans de Dieu:
 quar per atemprar drechura
 TE fes maire del filh sieu,
 e per TU es sobronrada
 tota l'umanals linhada;

⁸⁹ In questo caso la congiunzione «que» (v. 13) e l'avverbio «don» (v. 16), cfr JENSEN 1986, § 438.

quar TOS prex es essauzitz,
dona sancta, filha maire,
 prega TON filh e TON paire
 que·ns fassa sos elegitz (BdT 248.73, vv. 11-20)

Infine, la canzone di Bertran de Roaix (*BdPP* 486.1) è l'ultimo componimento in cui pare verificarsi la modalità esposta. L'unico cambiamento rilevante è la sostituzione del pronome allocutivo: il trovatore predilige l'impiego della forma di cortesia *vos*, concordato al resto delle forme pronominali:

BnRo *Vos etz* la fons qu'escantic lo peccat
 Que'l premiers homs comes per ignoransa,
 E'l filhs de Dieu donec *vos* tal poysansa
 Car *vos* trobec plena d'umilitat,
 Qu'a tot ayman que vuelha *vos* servir
 E continuar en lo *vostre* servici,
Vos luy donatz del gaug lo benefici,
 Tant valoros que mays no·s poyría dir. (*BdPP* 486.1, vv. 17-24)

La seconda tipologia di apostrofe (*b*) si presenta, anch'essa, unita a un espediente retorico alquanto marcato, l'enumerazione, e la chiameremo di conseguenza 'apostrofe enumerativa'⁹⁰. Come prima accennato, questa modalità di invocazione risale molto probabilmente all'ambito litanico⁹¹. Il testo di Peire de Corbiac ricorre abbondantemente a tale stilema, in cui l'artificio si presenta in *combinatio*, all'inizio di ogni *cobla*, con quello dell'apostrofe anaforica; di seguito la seconda e la settima stanza, costruita quasi per intero tramite l'enumerazione di vocativi:

PCorb c. II *Dona, rozza* ses espina,
 sobre totas flors olens,
vergua seca frug fazens,
terra que ses labor grana,
estela del solelh, *mayre*, [...] (vv. 9-13)

c. VII *Dona, metiess e metzina,*
lectoaris et enguens:
 los nafrazt de mort guirens
 lav'e lia, onh e sana;
dossa, pia, de bon ayre (BdT 338.1, vv. 49-53).

⁹⁰ Una tipologia di apostrofe già rilevata nello studio dell'*incipit* vocativo, esemplificato mediante l'analisi dell'esordio della canzone di GlHautp, *Esperansa de totz fermis esperans* (n. 17).

⁹¹ Su tale aspetto, cfr. CALABUIG – PERRELLA 2008, pp. 108-115.

4.2.2. *Commoratio*

Il terzo elemento strutturante è molto più complesso da descrivere e delimitare: si tratta della *commoratio*, che consiste nell'insistenza reiterata delle stesse idee e tematiche. I componimenti poetici che adottano tale elemento strutturante si contraddistinguono per la conservazione – «in loco firmissimo»⁹² – degli stessi motivi tematici, che vengono presentati tramite l'introduzione di minute variazioni elocutive. La *commoratio* può compiersi sotto due diversi espedienti, l'*interpretatio* e l'*expolitio*, che, in alcuni dei trattati consultati, presentano definizioni quasi sovrapponibili.

L'*expolitio* non è altro che l'artificio retorico consistente nel riprendere lo stesso pensiero variandone la formulazione elocutiva⁹³. Le variazioni inserite nella riformulazione dell'argomento, indispensabili per non tediare l'uditorio, potevano operarsi in tre modi: a) *commutando pronuntiationem*; b) *commutando verbis* e c) *commutando tractationem*⁹⁴. Infine, l'ultimo grado di *variatio* consiste in dare al discorso una nuova forma espressiva mediante l'introduzione della *sermocinatio* e dell'*exsuscitatio*⁹⁵. L'*interpretatio* invece deve essere intesa, secondo il Lausberg, come una sottospecie della seconda tipologia di *expolitio* (*commutando verbis*)⁹⁶. Anche le *Poetrie* medievali elencano la figura nei cataloghi relativi all'*arte amplificandi*: difatti, Geoffroi di Vinsauf, Giovanni di Garlandia o Éverard l'Allemand dedicano alcuni dei loro versi a trattare l'efficacia di questo particolare ricorso elocutivo⁹⁷, riprendendo le formulazioni della *Rhetorica ad Herennium*. In questa sede però abbiamo optato per inglobare entrambi gli espedienti sotto il concetto generico di *commoratio* che si verifica, secondo Lausberg, quando il pensiero principale dell'*expolitio* costituisce l'idea centrale dell'intero discorso⁹⁸, perché in qualità di elemento strutturante, la *commoratio* «non est a tota causa

⁹² Riprendo l'espressione risalente alla *Rhetorica ad Herennium* (IV, 45), cfr. CALBOLI 1993.

⁹³ LAUSBERG 1969, §§ 365-367.

⁹⁴ Il primo livello di tale *gradatio* consiste nella ripetizione della medesima espressione con l'unica variazione della dizione; il secondo scalino si opera quando una volta elaborata una formulazione essa verrà «presentata di nuovo o più spesso con altre parole che abbiano lo stesso valore» CALBOLI 1969, p. 105.

⁹⁵ La tipologia non verrà trattata in questa sede, cfr. LAUSBERG 1969, §§ 444; CALBOLI 1993, pp. 408-409; p. 432); il LAUSBERG 1969, §§ 83, 396-397 propende per una distinzione fra *expolitio* elocutiva, che si addice con la figura appena presentata, e una *expolitio* di pensiero che non terremo in considerazione per non introdurre ulteriori distinzioni non necessarie con la seconda categoria di *expolitio* (*commutando verba*).

⁹⁶ LAUSBERG 1969, §§ 343, 367.

⁹⁷ Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 219-225, cfr. CALVO REVILLA 2008, pp. 142-144; ID., *Documentum II*, § 219; Éverard l'Allemand, *Laborintus* (vv. 309), cfr. FARAL 1924, pp. 265-321, 337-378; Giovanni di Garlandia, *Parisiana Poetria*, cfr. LAWLER 1974, p. 78. Per le precisazioni terminologiche cfr. FARAL 1924, pp. 63-67.

⁹⁸ LAUSBERG 1969, § 367; altri studiosi hanno fatto corrispondere l'*expolitio* all'espediente greco della *χρησιμότης*; lat. *chria* o *usus*, cfr. CAPLAN 1954, p. 365; CALBOLI 1993, pp. 406-407; il legame dovrebbe essere approfondito a partire dal contributo di BERARDI 2017, pp. 282-293.

separatus sicuti membrum aliquod, sed tamquam sanguis perfusus est per totum corpus orationis»⁹⁹.

Veniamo ora all'analisi delle liriche. Una delle canzoni in cui l'impiego della *commoratio* si verifica in modo più emblematico è *Be volria de la mellor* de Bernart d'Auriac (*BdT* 57.1), in cui le tre *coblas* interne (*cc.* II, III, IV) ruotano attorno al concetto del *servitium amoris*, qui riferito ai solo trovatori mariani. La tematica generale viene decodificata mediante l'introduzione di alcuni dei motivi chiave, come l'esigenza della lode a Maria (*cc.* II e IV), la necessità di appartarsi della *follor* (*c.* III) o la *descriptio* della Vergine come fonte di ogni sollazzo (*cc.* II-IV). Il componimento risulta così intessuto di lemmi e forme verbali relativi alla lirica amoroso-cortese che, tramite la figura etimologica o il poliptoto, vengono applicate per *translatio* alla Vergine¹⁰⁰. Le tre stanze centrali impiegano in sede esordiale la *repetitio* del pronome «om» (vv. 10, 17, 25, evidenziato in maiuscoletto) mediante una *variatio* antitetica: «totz» (v. 10) e «nulhs» (v. 25). Ciò consente al trovatore di svolgere la stessa tematica *per contratrium*¹⁰¹. In mezzo a tale simmetria un'ulteriore variazione: si tratta della *cobla* mediana, in cui il pronome introduce un'articolata protasi, in cui si esorta a «partir de follor» (v. 17) e ad appartarsi del «malvays entendemen» (v. 18). Anche il nome della protagonista compare, sempre in forma perifrastica, in alcuni dei versi delle tre quartine iniziali (in corsivo ai vv. 11, 20, 27):

BnAuriac	<i>c.</i> II	Aitant ses plus viu ad honor TOTZ HOM quant ama coralmen <i>aquesta dona d'onramen</i> e met son temps en sa lauzor	
	<i>c.</i> III	S'OM pogues partir de follor e de malvays entendemen son cor, e servis leyalmen <i>la maire de nostre senbor,</i>	
	<i>c.</i> IV	NULHS HOM no val ni a valor si non lauza la plus valen, <i>la maire de Dieu, doussamen,</i> per cuy se salvon peccador.	(<i>BdT</i> 57.1, vv. 9-12, 17-20, 25-28)

Nel componimento *Domna, flor* di Aimeric de Belenoi (*BdT* 9.9) riscontriamo un impiego della *commoratio* del tutto analogo a quello appena presentato. Le quattro *coblas* centrali della

⁹⁹ CALBOLI 1993, p. 193.

¹⁰⁰ Come ad esempio le diverse forme verbali del verbo *servir*, quale «servis» (vv. 15; 19) o «entendre» (v. 16), o il *tetarcolon* di sostantivi del «que nom es ioy[s], plazer[s], solatz ni ris» (v. 14), così come alcuni lemmi chiavi come *guizardon* (v. 13).

¹⁰¹ Uno dei meccanismi afferenti alla *commoratio* per mutamento della trattazione, cfr. CALBOLI 1993, p. 191.

lirica propongono una *variatio* sullo stesso tema: la bontà infinita e salvifica di Maria. Nella *variatio*, il trovatore si preoccupa di legare le stanze con la ripresa di alcuni lemmi chiave e con l'introduzione di mirate riformulazioni elocutive. La ripresa tematica, realizzata tramite la seconda tipologia di *expolitio* (*commutando verba*), si verifica in quelle parti in cui l'enumerazione (secondo elemento strutturante della canzone) è assente; la *congeries*, che per esigenze metriche si concentra nella parte iniziale della *cobla*¹⁰², è funzionale sia per l'introduzione dell'apostrofe, sia per la *descriptio*¹⁰³. Nelle parti dedicate a trattare la fenomenologia amorosa mariana il trovatore ricorre poi alla *commoratio*, articolata tramite un'esposizione *per contrarium* degli stessi argomenti. Oltre al catalogo dei benefici concessi dalla Vergine, Aimeric de Belenoi, enfatizza in apertura della III e della IV *cobla* l'importanza di rivolgere l'amore a Maria, attraverso la ripresa poliptotica del verbo *entendre*. L'uso del verbo – lemma chiave della lirica amorosa¹⁰⁴ – non indica altro che 'rivolgere l'attenzione e il pensiero alla donna amata', in questo caso la Vergine. Nell'edificante esposizione dell'amore, l'io lirico del trovatore emerge in alcuni punti demarcativi della canzone¹⁰⁵.

AimBel	c. I	<i>vostr'amor,</i> fai SOCOR <a> aicel q'en vos s'en fia, tal qe plor ne dolor non sen, Verges Maria; [...] 	(BdT 9.9, vv. 7-12)
	c. III	Qui honor vol <i>d'amor,</i> <i>en vos,</i> domna, ENTENDA; qe d'ailor ne ven plor tot <i>joi</i> qe hom n'atenda; [...] <i>Mas la vostra amistanza</i> DONA ioi e alegranza, e TOL' ir'e pensamen, e FAI de paubre manen. 	(BdT 9.9, vv. 33-38, 45-48)

¹⁰² La brevità del segmento della prima parte della stanza (trisillabo e senario) favorisce l'impiego della *plurium rerum congeries*.

¹⁰³ Come «Verges Maria» (v. 12); gli aggettivi sostantivati in forma vocativa «beneita» (v. 19), «gloriosa» e «misericordiosa» (v. 28); «domna» (v. 35) o «dona» (v. 61); «dousa reina» (v. 51).

¹⁰⁴ Cfr. CROPP 1975, pp. 217-220.

¹⁰⁵ Anche nella lirica di FrMenor *Cor ay e voluntat* (BdT 159.1) si impiega un'analoga modalità di *commoratio*, modulata mediante due grandi argomenti: la richiesta della sapienza necessaria per riuscire a comporre una lode adeguata a Maria, un'immagine tipica al *topos* dell'ineffabile (vv. 1-7; 25-37).

c. IV Ben i pren
 qi ENTEN
 en vos, dousa reina:
 c'ab iauzen
 pensamen
 son dezirer afina;
 cor e sen
 e talen
 MI DONATZ, e aizina, (BdT 9.9, vv. 49-55)

Alcuni trovatori impiegano invece come elemento strutturante l'*expolitio* glossante¹⁰⁶, con cui il poeta, considerando oscure le parole del suo discorso, si preoccupa di proporre una spiegazione. Questa modalità di *expolitio*, che avrebbe piuttosto la valenza di *interpretatio*¹⁰⁷, viene svolta nella lirica *Ajssi quon es sobronrada* (BdT 248.7), di Guiraut Riquier. Ognuna delle stanze viene suddivisa in due differenti sezioni: la parte iniziale, destinata all'affermazione moraleggiante (c. II, III) e a una dichiarazione dell'io lirico (c. V), viene poi precisata, tramite una glossa esplicativa, nella seconda parte della *cobla*. L'elemento che segna il passaggio fra le due sezioni della *cobla* è la congiunzione causale «*quar*», che serve a introdurre la formulazione elocutiva dedicata all'*amplificatio per incrementum*¹⁰⁸.

GrRiq c. II *Regina verge, clamada*
devetz esser ab lauzor,
e temsuda et amada;
 QUAR Dieus vos fe tant d'onor
 quant se mes
 e vos — [...] (BdT 248.7, vv. 15-20)

c. III *Tota flors don frutz s'aizina*
pert apres son frug beutat;
vos remazes fresqu'e fina
verges creyssens de rictat:
pus olens,
pus plazens,
pus clara
flors etz qu'el mon para
e guara;
flors de tot frug saboros,

¹⁰⁶ Impieghiamo *expolitio* e non *commoratio* per le diverse tematiche presenti nel testo.

¹⁰⁷ L'*interpretatio* viene definita in alcuni trattati come 'sinonima glossante'; cfr. MORTARA GARAVELLI 2016, p. 212.

¹⁰⁸ L'*expolitio* è anche presente in *Si col soleh se meteysh abandona* (BdPP 569.39), dove nuovamente si riscontra la congiunzione «*quar*» nel crinale fra le due parti della *cobla*.

flors de gang, redemptiōs
etz del mon; QUAR lo salvaire
 fon fils de vos, vostre paire,
 don etz sa mair'e sa filla¹⁰⁹. (vv. 29-42)

c. V *Pero ma fes no's balansa;*
 QUAR Dieus per nos restaurar
 o fe, que pot ses erransa
 far mil tans qe hom pessar [...] (vv. 57-60)

Un ulteriore espediente adottato da Guiraut Riquier in altre liriche è la *repetitio* dello stesso segmento metrico che, presente alla fine della *cobla*, viene ripetuto integralmente nel primo verso della stanza successiva. L'artificio, vero marchio autoriale del trovatore¹¹⁰, risulta un'ulteriore esemplificazione del modello della *commoratio* e si riscontra nelle liriche *Gauch ai quar esper d'amor* (BdT 248.31) e *Kalenda de mes caut bj freg* (BdT 248.47). La ripetizione integrale del verso finale, oltre a congiungere le due *coblas*, consente a Guiraut Riquier di dilatare la stessa tematica per tutta la stanza successiva; nonché introduce un andamento circolare: come accade nella canzone BdT 248.31, con la *repetitio* dell'*incipit* nell'ultimo verso della canzone. Veniamo ora a esemplificare quanto detto mediante la disamina di due *coblas* della canzone *Gauch ai quar esper d'amor* (BdT 248.31): gli ultimi versi della prima *cobla* vengono poi assegnati alla figura di Cristo (definito mediante due lunghe perifrasi); mentre nella parte finale della II stanza viene introdotta la *petitio* che sarà poi amplificata nella *cobla* successiva¹¹¹, dedicata alla glossa della massima espressa nei vv. 18 e 19, «qu'aitals hom tanh ad amor»¹¹².

GrRi c. I [...] mas en tot ai bon esper
 que m perduga bona fes
e caritatx e merces
 c. II *Quar quaritatx e merces,*

¹⁰⁹ L'enumerazione risulta un elemento strutturante essenziale per l'articolazione della *cobla*, cfr. LONGOBARDI 2003, pp. 675-677.

¹¹⁰ L'artificio di GrRiq ebbe un successo notevole fra alcuni dei trovatori galego-portoghesi presenti nella corte di Alfonso X, come Pero da Ponte, cfr., BELTRÁN 1986, pp. 486-503.

¹¹¹ L'importanza rivestita dall'*expolitio* risulta evidente grazie alla ripresa delle stesse domande di intercessione, costruite tramite una accurata *variatio* elocutiva: la comparazione fra «e mal, quar no suy bastants / del tot fin amador. / que deu haver conoyssensa / e lialtat e saber» (vv. 3-5) i versi vv. 16-18 sopra riportati.

¹¹² Oltre ai tre componimenti qui presentati, GrRiq è autore di un quarto testo organizzato tramite questa modalità di *amplificatio*, la canzone *Humils, forfaitz, repres e penedens* (BdT 248.44). Il componimento sembra articolarsi mediante due *expolitioes* diverse: mentre la II *cobla* prosegue la tematica dei peccati aperta nella stanza esordiale, da cui riprende sinonimicamente alcuni lemmi ed espressioni, come «suy forfaitz» (v. 6), «m'arma marrida» (v. 7), «null peccat de mi» (v. 8); la IV stanza si sofferma nel motivo dell'intercessione, la cui ripresa verbale, eseguita mediante il poliptoto, risulta in questo caso ben evidente: «pregatz» (vv. 19, 23) : «preguetz», (v. 27); «guirens» (v. 15) : «gueris» (v. 23). L'introduzione di ulteriori allitterazioni consente di legare, ancora di più le stanze della canzone: «entristezITZ, marrITZ de [...]» (v. 2) «que dels autres mOs cOrs nO's pOc cOmplir» (v. 10) o l'esempio prima menzionato «M'ArMA MArrida» (v. 7).

bontatz ab plenier poder
 e savieza valer
 m'en podon de selh on es
 tot; que·m don tal captenensa,
 elh, qu'anc res no fon enans,
 qu'ieu li sia fis amans
 esquivan tota folhor;
qu'aitals hom tanh ad amor.

c. III *Aitals hom tanh ad amor*
 que sapch'esquivar sos dans
 et enantir sos enans
 esperan reyal honor,
 servan sos bes que comensa
 ab esfortz de conquerer
 complimen d'onrat plazer,
 lai, on es gaugz e totz bes,
 on nos perduga merces.

(*BdT* 248.31, vv. 7-27)

4.2.3. *Conduplicatio*

Verranno ora evidenziati i testi in cui l'elemento strutturante appartiene alle categorie delle *figurae elocutionis* con uguaglianza di membri, siano questi a contatto o a distanza: come l'anafora e l'epifora. L'anafora, che finora è stata unicamente studiata come forma di appoggio ad altri espedienti retorici (come l'apostrofe) può anche riscontrarsi in qualità di elemento strutturante. Come gli artifici retorici sin qui presentati, l'anafora e l'epifora risultano delle figure legate all'*amplificatio* che, oltre alla duplicazione del materiale semantico, conferiscono al testo «molta bellezza e moltissima gravità e durezza»¹¹³, con l'obiettivo di produrre la commozione, poiché ogni singola ripetizione lessicale viene sentita dal pubblico come un autentico 'colpo': «vehementer auditorem commovet eiusdem redintegratio verbi et vulnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perveniat in eandem partem corporis», come sottolinea la *Rhetorica ad Herennium*¹¹⁴.

Uno degli esempi più emblematici di *conduplicatio* si rileva nella canzone *Sj quon la fuelha el ramelh* di Folquet de Lunel (*BdT* 154.6). In questa lirica l'anafora si riscontra in tutte le parti dell'*iter narrationis*, sia mediante la ripetizione della stessa forma verbale in sede esordiale, sia attraverso la ripresa anaforica nelle *coblas* interne. La ripresa anaforica che lega le due stanze pari, avvicinandole al modello delle *coblas doblas*, interessa un'articolata costruzione sintattica,

¹¹³ Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 13, 19; CALBOLI 1969, p. 80.

¹¹⁴ *Rhetorica ad Herennium* IV, 28, 28; CALBOLI 1969, p. 93.

aperta da una subordinata comparativa – costituita dalla correlazione «tan» / «tant», più verbo *essere* («son» v. 10, «es» v. 28) – legata alla proposizione reggente, introdotta sempre da «que» (vv. 11, 29)¹¹⁵. La protagonista di tale articolata sintassi risulta essere sempre la Vergine, citata mediante l'appellativo «midons» (vv. 11; 29). Entrambe le proposizioni condividono, oltre alla formula elocutiva, alcuni lemmi che ritornano grazie all'impiego di figure di parole o rime tecniche¹¹⁶. La terza *cobla* invece, alla *plurium rerum congeries*, identifica la tipologia di amante prediletto da Maria; un'enumerazione costituita per *via negationis* che investe la quasi totalità dei versi della stanza. Afferente alla strutturazione interna della stanza risulta anche l'utilizzo dei *rims derivatius*, un artificio metrico – presente in tutte le *coblas* – che introduce nella parte finale del verso un'epifora poliptotica¹¹⁷.

FqLun	c. II	<i>Tan son</i> li fach e·l dich BO de <i>midons</i> , qu'om a RAZO que·s laus d'amor [...]	(BdT 154.6, vv. 10-12)
	c. III	Ja preiador conhdarelh <i>no</i> vol, <i>ni</i> entendedor midons, mas fin amador, <i>non</i> fenhedor <i>ni</i> irnelh; <i>ni</i> es fenhens <i>ni</i> irnelha, <i>ni</i> anc no·s miret <i>ni</i> ·s peis per escotar pecx dompneis, <i>ni</i> anc fis amans no·l fo ses cobrar bon gazardo.	(BdT 154.6, vv. 19-27)
	c. III	<i>Tant es de</i> BONA faisso <i>midons</i> , que melhoiRAZO no·i vol: [...]	(BdT 154.6, vv. 28-30)

L'anafora è una delle figure più ricorrenti nei testi di carattere liturgico e religioso, contraddistinti dalla *repetitio* solenne e periodica di alcuni lemmi privilegiati. Nei testi del *corpus* questa figura di ripetizione introduce una scansione classicamente eucologica, quasi come il rintocco di campana che inizia alla preghiera¹¹⁸. Per quanto riguarda l'epifora invece, nella lirica *En tot quant qu'ieu saupes* (BdT 248.27) ne troviamo uno degli esempi più emblematici: il

¹¹⁵ La tipologia di comparativa qui riscontrata è quella di *comparaison of inequality*, in cui «the reason being that this periphrastic locution serves essentially to stress the existence of a difference in degree», JENSEN 1986, § 187.

¹¹⁶ Come il poliptoto, «bo» (v. 10) : «bona» (v. 28) e la rima inclusiva «razo» (v. 11): «melhoirazo» (v. 29).

¹¹⁷ Infine, segnaliamo la ripresa dell'avverbio «anc», solitamente inserito nelle locuzioni «qu'anc» (vv. 7, 9, 13) o «ni anc» (vv. 24, 26, 44) o «quar anc» (v. 30), legata alla topica dell'unicità mariana.

¹¹⁸ Cfr. MORTARA GARAVELLI 2016, p. 200.

testo si contraddistingue per la *repetitio* della stessa parola rima nella coppia di distici che chiudono la *cobla*, una tipologia di rima tecnica ben definita, il *rim equivoc*, «engals e d'accens et de votz / que divers significatz pauza»¹¹⁹. Oltre all'infiltrarsi dell'epifora in punta di verso, il testo si contraddistingue per la presenza dell'anafora, soprattutto di quella polisindetica, con la ripetizione del relativo *que* e della congiunzione copulativa *et* in attacco di verso. La quarta *cobla* può servire come esempio:

GrRiq	Ben deu esser apres selh que perpren auzar d'esta dona lauzar, <i>qu'en</i> frau no sia pres; <i>qu'ilh</i> dona e no ven, <i>et</i> acapta soven a sos amans COFORT, <i>e</i> non garda CO FORT, <i>e</i> per un nj PER DOS tortz no cessa·l PERDOS.	(BdT 248.27, vv. 21-30)
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------

4.2.4. *Rims derivatius*

Anche le rime tecniche sembrano fungere da elemento strutturante in alcune liriche del *corpus*. Nei componimenti in cui si riscontra, l'espedito sembra compiersi tramite la modalità dei *rims derivatius*, contraddistinta dalla *repetitio* accrescitiva della medesima parola rima, la quale viene ampliata attraverso tre diverse modalità di derivazione¹²⁰.

Il componimento di Folquet de Lunel, *Tant fin'amors totes bores m'afila* (BdT 154.7), risulta emblematico per l'impiego di questa rima tecnica: l'intera lirica si articola attraverso l'alternanza tra la rima femminile *-ila* nei versi dispari e quella maschile *-il* nei versi pari. La successione di queste due rime caratterizza l'intero assetto metrico e retorico del componimento, in cui il trovatore si vede costretto ad affrontare una ristretta scelta lessicale¹²¹. Inoltre, per il corretto rispetto dello schema rimico, il trovatore si vede costretto ad applicare altre rime tecniche come la rima franta e la tmesi¹²². Difatti, pur trattandosi molto

¹¹⁹ Talora nella sua versione di *rims equivocs contrafags*, ossia «aycel que no son veray equivoc e quar en diverses manieras se podon contrafar, per so vos dam ayssi divers yshemples. Hom que labor de *re mena* / M'apar fols [e]' no *remenat*», ANGALDE 1919, II, p. 115.

¹²⁰ Secondo le *Leys d'Amors*: «Rims derivatius, es can le motz finals del bordo se pren e·s dishen d'un autre mot final per creyshemen» ANGALDE 1919, II, p. 112. I *rims derivatius* prevedono tre diversi espedienti: *a*) modalità *derivativa*: *port*; *porta*; *b*) modalità *maridada*: *humil*; *humilitat* (con l'introduzione di una figura etimologica); *c*) modalità *entretachada*: *prega*; *pregans* (tramite la ripresa poliptotica), cfr. ANGALDE 1919, II, pp. 112-114.

¹²¹ L'utilizzo della comparativa risulta inoltre un ricorso fondamentale per l'andamento della lirica; il trovatore impiega interessanti immagini risalenti al mondo naturale, come il «safil» (II *cobla*), il ragno della IV.

¹²² Cfr. BILLY 1989, pp. 63-66.

probabilmente di un *contrafactum*¹²³, la complessa artificiosità metrica del componimento permette di celare i possibili rimandi intertestuali con i componimenti con cui condivide lo schema delle rime. La seconda *cobla* risulta alquanto significativa per la rima franta (segnata in corsivo) e la tmesi (in maiuscoletto), che riescono a presentarsi ulteriormente intrecciate¹²⁴.

FqLun	Si quon virtut natural el <i>safil a</i> l'orient, plus qu'en autre <i>safil</i> , val mai midons qu'otra domn'a <i>gentil A-</i> MOR ben amar a fin aman gentil: e dic vos be qu'anc, depus qu'ieu <i>senti-l</i> fin pretz de lieys e dins mon cor <i>senti l'A-</i> MOR qu'ieu li port, no fi cauza sotil si com denant: tant me desasotila ¹²⁵ .	(BdT, 154.7, vv. 9-16)
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------

Il testo però non è un *unicum* nella storia della letteratura occitana, vi sono altre due canzoni strutturate tramite tali espedienti metrici, *Mayres de Dieu*, *Verges* di Arnaut Vidal (BdPP 472.1) e *Vergis humils, laqual devem lauzar* di Danis Andrieu (BdPP 491.1), entrambi elaborati nell'orbita del cenacolo tolosano. A differenza dell'esempio di Folquet de Lunel, i testi nell'orbita *consistorial* si contraddistinguono per l'impiego delle *coblas singulars*, ricorso che consente ai trovatori una maggiore possibilità di scelta. La seconda *cobla* della canzone di Arnaut Vidal servirà come esempio emblematico; nella canzone i *rims derivatius* vengono costruiti tramite il poliptoto con la ripresa mediante la derivazione di genere (in corsivo le rime femminili)¹²⁶:

ArnVid	Verges, ses par de <i>plazensa</i> , Per nostr' amor, fos plazens A Dieu tan que'n pres <i>naysbensa</i> , Dont pueys per nos fo <i>nayshens</i> . Humilmens Vos prec que'm siatz <i>guirens</i> , E que'm portetz tal <i>guirensa</i> , Qu'ieu an lay, ses <i>defalensa</i> , On gauz non es <i>defalhens</i> : Car yeu, de cor, soy <i>crezens</i> Que qui 'n vos ha sa <i>crezensa</i> [...]	(BdPP, 472.1, vv. 14-24)
--------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------

¹²³ Cfr. ASPERTI 1991, pp. 22-26.

¹²⁴ Definito come *rim derivatiu contrafactu assosiant*, cfr. BILLY 1989, p. 63.

¹²⁵ Cfr. anche la rima derivativa.

¹²⁶ Sull'artificiosità del cenacolo tolosano, cfr. NAVAS 2019, pp. 178-189.

Ripercorsi i diversi assetti testuali impiegati dai trovatori, risulta ben evidente la preponderanza di espedienti retorici afferenti al modulo dell'*amplificatio*: apostrofe e *commoratio* sono alcuni degli artifici retorici più frequenti delle canzoni del *corpus*. In alcuni casi gli espedienti retorici adottati si presentano in *combinatio* con altre figure proprie dell'*ornatus*, come l'anafora (apostrofe e polisindeto anaforico) e il ricorso della *plurium rerum congeries*, abituale quest'ultima nella maggior parte delle liriche analizzate. Nonostante l'ampiezza delle categorie fin qui presentate, alcuni testi si costituiscono mediante elementi strutturanti unici e singolari, difficilmente riconducibili all'interno delle sezioni viste prima. Come il componimento *Mayres de Dieu. Gloriosa* (BdPP 569.25), che sembra presentare una strutturazione costruita attraverso un'interessante *variatio* verbale: mentre la prima *cobla* contiene una *supplicatio* costruita tramite tre imperativi anaforici rivolti alla Vergine (vv. 3, 5, 7), la seconda stanza articolata una *descriptio*, in cui Maria viene lodata per la sua maternità e il suo ruolo di intermediatrice. Infine, la *cobla* conclusiva si divide in due sezioni, in cui – prima del congedo vero e proprio (vv. 23-27) – riscontriamo una seconda *supplicatio*, costruita in quest'occasione attraverso tre verbi alla prima persona plurale («deziram», v. 20; «demandam», v. 22), che consentono all'anonimo trovatore di inserirsi nella richiesta di salvezza.

Infine, l'ultimo componimento fuori sezione è l'alba *Qui velha ses plazer* di Guiraut Riquier (BdT 248.70) non classificabile a causa della sua frammentarietà, interrotta all'inizio della quarta stanza¹²⁷. Nonostante la lacuna, la lirica sembra articolarsi attraverso una *dispositio* pronominale in chiasmo: all'*incipit* gnomico (cfr. *supra*), segue un attacco pronominale in punta di verso *yeu* (v. 5), nel quale vengono ripresi e riformulati in prima persona alcuni dei lemmi principali dell'esordio. La seconda *cobla* presenta una *dispositio* chiaramente simmetrica: alla parte iniziale (vv. 16-19) segue il solito attacco pronominale, questa volta però di terza persona *illh*, in cui viene formulata un'esaustiva descrizione di Maria e del ruolo intercessore. L'alternanza pronominale si ripete nelle due *coblas* successive con una leggera *variatio*, l'assenza della formula gnomica iniziale. Nella terza *cobla* il pronome *elha* (v. 31) si presenta in attacco del primo verso, allo stesso modo che il pronome *yeu* all'inizio della quarta (v. 46). Mentre la terza stanza presenta un'interessante *descriptio virginis*, in cui vengono enfatizzati alcuni degli aspetti essenziali propri dell'innologia mariana, i tre versi della quinta strofa consentono di ipotizzare la presenza del modulo della *confessio peccatorum*, in cui un io lirico, pentito e rammaricato, dichiara il proprio timore della morte a causa del suo «malvat obrar» (v. 48).

¹²⁷ Il componimento di GrRiq viene tramandato esclusivamente nel ms. C (c. 311r), mutilo a causa della sottrazione di una delle capolettere della carta successiva, cfr. cap. II, p. 61.

Tuttavia, a causa della lacuna, tali aspetti devono ritenersi esclusivamente ipotetici. Sfortunatamente, non sappiamo se la quinta stanza fosse l'ultima della canzone, oppure se l'*alba* di Guiraut Riquier presentasse un'ultima *cobla*, in cui l'alternanza pronominale prima evidenziata incontrava la sua concretizzazione conclusiva.

4.3. *La tornada*

La sempre dettagliata trattatistica compilata attorno al cenacolo di Tolosa si occupò di codificare attentamente la struttura formale, gli usi e le distinte modalità di *tornada*. Le diverse versioni delle *Leys d'Amors* concordano con la possibilità di chiudere la canzone con più di una *tornada*, possibilità a cui non solo è soggetta la canzone, ma anche qualunque altro genere della lirica d'oc, così come specifica la versione in prosa del trattato sopra indicato: «vers es un dictaz en romans que compren de ·V· coblas a ·X· amb una oz am doas tornadas, et ayssi metesh li altre dictat podon haver una o doas tornadas»¹²⁸.

Pur assente nelle liriche più antiche del *corpus*, la *tornada* si riscontra in ben ventinove liriche, di cui sedici con una *tornada*, undici con due e solamente due con tre.

Numero di <i>tornadas</i>	I	II	III
Testi	16	11	2

Tavola 4.2. Numero di *tornadas* nelle canzoni mariane studiate

Ma più interessante dei dati numerici risulta la disamina diacronica della tabella sopra riportata. La maggior parte dei testi in cui si impiega più di una *tornada* si inseriscono in una cronologia media, corrispondente alle liriche scritte da trovatori appartenenti alla tappa immediatamente precedente alla creazione del *Concistori de Tolosa*: si tratta di trovatori della 5a e della 6a generazione, come Folquet de Lunel, Guiraut Riquier e Cerverí de Girona¹²⁹. L'assenza di questo modulo si verifica sia tra le generazioni precedenti, sia in quelle successive¹³⁰. Alcune delle canzoni mariane più antiche si contraddistinguono infatti per non presentare questa particolare *cobla* terminale, come quella di Perdigon (*BdT* 370.15), quella di Peire Guilhem o le tre canzoni mariane di Lanfranc Cigala (*BdT* 282.2, 282.10, 282.17)¹³¹. Al

¹²⁸ *Leys d'amors*, I, p. 338, cfr. ed. GATIEN-ARNOULT 1841.

¹²⁹ La duplice *tornada* si riscontra in tutte le liriche di di FqLun (un *sirventes*; due *partimens* e cinque canzoni, di cui le tre mariane fanno parte del nostro *corpus*). Più complesso risulta il caso di GrRiq di cui, a causa della vastità del suo *corpus*, analizzeremo solamente il genere della *canso*: fra le trentasette canzoni del trovatore venticinque presentano più di una *tornada*. Un ultimo aspetto interessante si verifica nelle canzoni religiose o di crociata, in cui riscontra un elevato numero di componimenti con ben tre *tornadas*: con occorrenze in sei su undici (*BdT* 248.45, 248.46, 248.48, 248.59, 248.69, 248.86).

¹³⁰ Eccezion fatta per la canzone di PCorb, *Dona, dels angils rebina* (*BdT* 338.1).

¹³¹ L'assenza di *tornada* è abituale nelle canzoni di Perd (solo cinque degli undici testi attribuiti al trovatore si chiudono con la *tornada*). Più significativa risulta l'assenza nelle canzoni mariane di LanfCig: fra la trentina di componimenti assegnati al trovatore genovese solamente otto si presentano senza *tornada*: una *cobla* (*BdT*

contrario, quasi tutte le liriche dell'ultima stagione della lirica d'oc si caratterizzano per la presenza di un'unica *cobla* di *tornada*, e solamente i testi di Bertran de Roaix (*BdPP* 486.1) e di Antoni del Verger presentano due *tornadas*¹³², spiegabile con la vicinanza cronologica di entrambi (vincitori rispettivamente dei *Jocs Florals* del 1459 e del 1461). Inoltre, queste due canzoni risultano emblematiche per osservare la messa in atto di alcuni dei precetti delle *Leys d'amors* che, sebbene raramente vengano rispettati nella produzione antica, sono seguiti scrupolosamente nella stagione più manieristica della tradizione. All'interno di questi trattati viene predisposto che, nel caso in cui esistano due *tornadas*, «la una tornada pot pauzar et aplicar a so senhal [...], e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat»¹³³. Il dettame è chiaramente mantenuto da Bertran de Roaix nel suo componimento (*BdPP* 486.1), in cui, mentre la prima conclusione viene indirizzata a Maria – tramite il *senhal* di «Ayglà sens par» (v. 41) – la seconda viene rivolta a suo figlio, a cui il trovatore chiede – mediante l'appellativo «messenhors» (v. 45) – di avere cura di lui (vv. 45-48). Una modalità di congedo che viene seguita, sebbene in modo meno marcato, da Antoni del Verger¹³⁴:

BnRo *Ayglà sens par*, vos etz camis e randa,
 E verays lums complitz de gran purtat,
 Qu'en paradís, per la vostra bontat,
 Donatz als justz depremitz la garlanda.

A Messenhors de mot nobla natura,
 Hon gays sabers [e]stay forment enclaus,
 Que·ls fay ornatz e plazeus plus que·l paus,
 Pregui mon cas ayan en bona cura. (*BdPP* 486.1, vv. 41-48)

A livello retorico, la *tornada* riveste un ruolo centrale nella *dispositio* di alcuni degli argomenti fondanti del canto mariano. Sotto il tradizionale motivo dell'invio emergono alcuni degli espedienti retorici abituali della *conclusio*: come il riassunto dei punti nodali del discorso (o *recapitulatio*) o la *peroratio*, volta a provocare una forte commozione negli animi

282.11), due canzoni di tematica cortese (*BdT* 282.3, 282.25), un *sirventes* (*BdT* 282.26), e la totalità delle canzoni mariane.

¹³² Anche la canzone anonima *Inperaytriz de la ciutat joyosa* presenta una doppia *tornada*.

¹³³ Ed. GATIEN-ARNOULT 1841, vol. I, p. 308; anche l'edizione in verso il medesimo dettato: «La una lo senhal mensona / l'autra lo nom de la persona» ed. ANGLADE 1919, II, p. 176.

¹³⁴ AntVer rivolge la prima *tornada* a Maria, invocata mediante il classico appellativo «mayre» (v. 81), mentre la seconda viene indirizzata a Gesù, apostrofato nel distico finale (v. 88). Lo stesso modulo conclusivo si verifica nella canzone anonima *Inperaytriz de la ciutat joyosa*, con la penultima stanza rivolta a Maria e l'ultima indirizzata a Dio. La duplicità di apostrofi qui rilevate (rivolta a Dio e a Maria) si riscontra in alcune canzoni di ambito religioso, non mariano, come *Lo Pair e'l Filh e'l Sant Espirit* di BnVenzac (*BdT* 71.2); GrRiq, *Ihesus Christz, Filh de Deu viu* (*BdT* 248.46); GrRiq, *Ops m'agra que mos volers* (*BdT* 248.61).

dell'uditorio¹³⁵. Questi dettami, tramandati fin dall'antichità, erano ben conosciuti dagli autori medievali che trovavano nelle *poetrie* mediolatine del XII e del XIII sec. interessanti spunti da cui attingere. Matthieu de Vendôme infatti, nella sua *Ars versificatoria*, sottolinea l'importanza di concludere il discorso mediante una *recapitulationem sententiae*¹³⁶. Ancora più eloquente Geoffroi de Vinsauf quando propone, nel *Documentum de arte versificandi*, una modalità di congedo ben presente in alcune delle canzoni mariane qui studiate: l'impiego di un proverbio in grado di condensare la materia trattata¹³⁷. Nell'insieme delle *tornadas* qui studiate rileviamo chiaramente alcuni dei moduli classici in cui poteva articolarsi la *peroratio*, come l'*indignatio* – consistente in una dura arringa in grado di provocare l'odio verso qualcuno o qualcosa¹³⁸, o la *conquestio*, che aveva la finalità di destare negli animi un sentimento di profondo affetto e commiserazione. Un espediente, quest'ultimo, che nella canzone alla Vergine sembra trovare un'effettiva realizzazione nella topica della *confessio peccatorum*¹³⁹. La *Rhetorica ad Herennium*, compilata in epoca classica ma di ampio uso fino alla fine del Medioevo, si dimostra alquanto dettagliata a proposito della *conquestio*: viene infatti elencato un nutrito insieme di *loci communes* destinati a suscitare il *pathos* del pubblico, il cui comune denominatore deve essere la *brevitas*, poiché – come ricorda l'anonimo compilatore – «nulla si asciuga più presto di una lacrima»¹⁴⁰.

Veniamo ora alla disamina delle *tornadas*, distinte a seconda della loro tipologia conclusiva, nella cui classificazione adotteremo alcune delle categorie della sezione dedicata all'esordio. Le diverse modalità di congedo ci consentono di dividere il repertorio di *tornadas* in quattro grandi tipologie: *a)* vocativa; *b)* soggettiva e *c)* gnomica. La *tornada* condensa solitamente, a differenza dall'esordio, una pluralità di tematiche diverse che impediscono la chiara classificazione tassonomica all'interno dei gruppi elencanti. Ciò risulta evidente nella tipologia vocativa, che, sebbene presenta tratti comuni abbastanza marcati, può contenere diversi espedienti formulari.

¹³⁵ Per *peroratio* intendiamo unicamente l'espediente retorico destinato a provocare il coinvolgimento emotivo dell'uditorio, slegata dalla sezione precedente in cui vengono elencati i punti nodali del discorso (*recapitulatio*), cfr. Quint. 6, 1, 1.

¹³⁶ Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, § 49, cfr. ed. FARAL 1924, p. 191.

¹³⁷ Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi*, § 5, ed. FARAL 1924, p. 320.

¹³⁸ Cfr. Cicerone, *De inventione*, § I, 53, 100.

¹³⁹ La *conquestio* viene definita come l'espediente retorico consistente a ottenere la simpatia del giudice; per la *peroratio* invece, cfr. LAUSBERG 1969, § 43, 3.

¹⁴⁰ Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, II, 31, 50

4.3.1. *Tornada* vocativa

La modalità vocativa risulta essere la tipologia di *tornada* più comune nelle canzoni mariane del *corpus*, ricorrendo perfino, in alcuni casi puntuali, in tutte le *tornadas* della canzone. Prima di venire alla parte topica, in cui analizzeremo le immagini più ricorrenti, risulta doveroso presentare molto brevemente a chi viene indirizzata la canzone. A giudicare dalla Tav. 4.5. (allestita sulla totalità degli esempi ricavati dal *corpus*) risulta evidente che nella maggior parte delle *tornadas* l'apostrofe viene rivolta alla Vergine, e solo in un ridotto numero di casi l'allocuzione viene indirizzata a Dio (quattro esempi), al protettore del trovatore (in quattro esempi) o alla lirica personificata.

Personaggi	Maria	Dio	componimento	protettore
Testi	24	2	2	4

Tavola 4.3. Personaggi apostrofati nelle *tornadas* delle canzoni mariane

Gli scarsi esempi in cui riscontriamo l'uso di due *tornadas* vocative possono costruirsi in diversi modi, riassunti nella Tav. 4.6.

Trovatore	Lirica	<i>Tornada</i> I	<i>Tornada</i> II
AntVer	<i>BdPP</i> 466.1	Maria	Dio
BtRo	<i>BdPP</i> 486.1	Maria	Dio
FqLun	<i>BdT</i> 154.2	Maria	componimento
FqLun	<i>BdT</i> 154.7	protettore	componimento
Anon.	<i>Inperaytriz de la ciutat</i> [...]	Maria	Dio

Tavola 4.4. Personaggi apostrofati nelle liriche con doppia *tornada* vocativa

L'apostrofe allo componimento stesso, emblematico nella lirica occitana, si verifica solamente in due componimenti di Folquet de Lunel, che presentano alcune delle caratteristiche più emblematiche di questa modalità di prosopopea: il vocativo indirizzato alla lirica (segnato in corsivo) e il verbo di movimento a esso legato (in maiuscoletto); ugualmente fondamentale risulta il complemento di termine, essenziale per conoscere il destinatario della lirica: nei casi di Folquet di Lunel si tratta di membri eminenti della nobiltà del *Midí*¹⁴¹ (sottolineato)¹⁴²; nel messaggio inviato dal trovatore rileviamo non solo le lodi proprie dell'encomio, ma anche alcune critiche per la scarsa attenzione rivolta alla Vergine.

¹⁴¹ Del «coms de Rodes» (*BdT* 154.2, v. 44; *BdT* 154.7, v. 41) e il «senhor de Mercuer» (*BdT* 154.7, v. 45), la signoria di *Mercuer* corrisponderebbe secondo Tavani a «Melguer, Melguelh, oggi Mauguio sull'omonimo stagno, ad est di Montpellier, sede di una contea legata ai sovrani di Barcellona fino alla confisca, dopo la battaglia di Muret, da parte dei re di Francia che la cedettero ai vescovi di Magalona» TAVANI 2004, p. 75.

¹⁴² La presenza di *verba dicendi* è del tutto necessaria a questo obiettivo: «digas li·s» (v. 45) in *BdT* 154.2; «vai dir» (v. 47) in *BdT* 154.7.

FqLun Al mieu senhor, qu'es coms de Rodes, VIA
 TIEI, ma *chansos*¹⁴³, on fis pretz se noiris,
 e digas li·s peneda, si mal dis
 de ma gensor, qu'es la verges Maria. (BdT 154.2, vv. 44-47)

FqLun Al bon senhor de Mercuer, qu'es el fil
 de valen pretz, que no·s romp ni·s desfila,
chansos, VAI dir qu'ieu no truep qui s'apil
 mielhs e fina valor qu'elh s'i apila. (BdT 154.7, vv. 45-48)

Di particolare interesse sono quelle liriche in cui l'apostrofe della *tornada* risulta l'unica dell'intera canzone; in questi casi l'allocutivo consente di enfatizzare ulteriormente la 'svolta improvvisa' introdotta dall'*aversio*. A tale riguardo risultano emblematici due testi: le canzoni *Sj quon la fuelha el ramelh* di Folquet de Lunel (BdT 154.6) e *Kalenda de mes caut ni freg* (BdT 248.47) 22) di Guiraut Riquier. In entrambi gli esempi, di evidente modello profano, il vocativo della *tornada* risulta indispensabile per scatenare il meccanismo di agnizione, consentendo di scoprire al pubblico la dedicataria ultima del componimento. L'apostrofe deve risultare chiara per riuscire ad assicurare la comprensione immediata da parte dell'uditorio e i due trovatori sembrano optare per formulazioni perifrastiche; Folquet de Lunel impiega un'interessante perifrasi mariana composta da elementi antitetici e dalla ripresa poliptotica del lemma «piussella» (v. 46) e «piuselh» (v. 47), unico *mot tornat* del componimento¹⁴⁴; Guiraut Riquier invece nella sua dedica si rivela meno diretto, con il vocativo *Midons*, caratteristico della canzone profana, legato a una perifrasi di Dio (non privo di ambiguità): «selh qu'es pregat / de totz los fis enamoratz» (vv. 55-56)¹⁴⁵. In entrambe le canzoni la donna, indefinita per tutto l'arco del componimento, diventa in solo due versi la Madre di Dio.

FqLun Reyna, maire piusselha,
 filla de Paire piusselh:
 vos tenc ieu per ma gensor, [...] (BdT 154.6, vv. 46-48)

GrRiq Midons pogue selh qu'es pregat
 de totz los fis enamoratz,

¹⁴³ A riguardo di «tiei» (vv. 44-45), la forma verbale viene considerata da OROZ 1972, p. 304 come l'imperativo del verbo *tener*: «tie·y», unita al pronome avverbiale.

¹⁴⁴ Il lemma, di scarsa attestazione nella poesia lirica dei trovatori, acquisisce qui – come indica OROZ 1972, p. 307 – il senso di «libre» e «exento».

¹⁴⁵ Altri testi sembrano confermare l'impiego del pronome (*selh*) per riferirsi alla divinità, come ad esempio: «*selh on es / toz*», in BdT 248.31 (vv. 13-14); oltre a GrRiq si riscontra anche in altri trovatori, come FqLun, «*Ar puguem Selh qu'ls elemens / formet e tot quan es [...]*» BdT 154.2 (vv. 33-34); GlHautp, «*Glorioza, tant es la joya grans / que·us venc de selh que·l mon capdelh'e te*», BdT 206.1 (vv. 12-13).

Oltre ai due esempi appena riportati, la modalità unica di apostrofe sembra essere una nota di stile ricorrente nella poetica di Guiraut Riquier: il trovatore di Narbona impiega in altre due liriche – *Gauch ai quar esper d'amor* (BdT 248.31) e *Humils, forfaitz, repres e penedens* (BdT 248.44) – la stessa costruzione (priva però di agnizione). Le due canzoni, che hanno come oggetto lo stato d'animo del trovatore, presentano nella *tornada* un'apostrofe indirizzata alla Vergine (segnato in maiuscoletto). L'impiego dell'apostrofe conferisce a queste due liriche, di tono penitenziale, una chiusura vigorosa. In entrambi i casi, dopo un breve *descriptio* encomiastica, il poeta chiede a Maria la sua intercessione tramite una concisa espressione illativa¹⁴⁶, che veicola l'ultima *petitio* rivolta a Maria (in corsivo):

GrRiq VERGES, d'onor etz creyssensa
 al human linhatge grans,
 quar etz maires e pregans
 del filh de Dieu ab honor
 per nos: *donc datz nos s'amor.* (BdT 248.31, vv.55-59)

GrRiq Per nos, DONA, VERGES REGINA, fos
 maires del filh de Dieu tot poderos,
 doncx acaptatz d'elh a nos esta guida. (BdT 248.44, vv.36-38)

La *tornada* vocativa consente ai trovatori di introdurre un ristretto ma significativo ventaglio di dispositivi topici. Le tematiche generali che ricorrono con più frequenza nella modalità vocativa risultano riconducibili a quattro categorie: *a)* vocativa con *petitio*; *b)* vocativa-dichiarativa; *c)* vocativa-descrittiva e *d)* vocativa-gnomica.

Fra le quattro, la prima modalità (*a*) è di gran lunga quella più adottata; in essa il trovatore impiega gli ultimi versi della canzone per la petizione definitiva, dedicata di norma alla richiesta di *auxilium*. Il trovatore si rivolge alla Vergine per cercare l'aiuto necessario per non soccombere alla tentazione o per chiedere un ultimo ausilio nel momento della morte¹⁴⁷, secondo modalità riconducibili all'ambito della preghiera, tramite l'abituale topica del

¹⁴⁶ Cfr. JENSEN 1986, § 1008; una modalità di *conclusio* presente in altre canzoni di GrRiq: «Dona, estela del mon / ab clardat que no·s rescon / es per nos, gent crestiana: / *donc* preguatz Dieu que de vana / vida nos gar e de braca», in BdT 248.7 (vv. 85-89). Lo stesso modulo conclusivo in AntVer, *En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada* «Sens haver fi etz de Dieu mayres dita: / *Donc*quas, pregatz vostre Filh que·ns trameta / La luts del Cel, que·ns mostre via drete, / E·ns do lo loch hon vostre cors habita» in BdT 472.1 (vv. 81-84) e AnonM, *Inperaytriz de la ciutat joyosa*: «Jhesus veray, un Dieu en trinitat: / vos avetz dit que la mort no·us plasia / del peccador, mas, convertit, viuria; / *donques*, merce, merce, per caritat» (vv. 53-56).

¹⁴⁷ Come AusGallh, «Perla d'onor, que·l mon caytieu resigne, / Secoretz me, que no ssia dampnatz, / [...] / Per que·m gardatz de l'inferral maligne» in BdPP 473.1 (vv. 41-44); BnNu, «Perla d'onor, sobirana mestressa, [...] / E quant veyretz que sia pres de la mort, / Mete·us davan, qui·eus voly per endressa» in BdPP 486.1 (vv. 41-44).

*desiderium celestium gaudiorum*¹⁴⁸. In altre occasioni le *tornadas* presentano suppliche di carattere collettivo, che consentono di evidenziare alcune delle inquietudini generali relative al contesto storico, come la richiesta di aiuto davanti ai turchi e ai corsari presente in alcune poesie tarde¹⁴⁹. Infine, l'ultima modalità di *petitio* riguarda il proprio componimento, per cui – probabilmente a causa dell'influsso della canzone profana¹⁵⁰ – alcuni poeti chiedono alla Vergine che accolga la canzone.

L'impiego della clausola dichiarativa caratterizza la seconda modalità (*b*), in cui il trovatore si serve degli ultimi versi del componimento per trattare alcune delle tematiche più caratteristiche della canzone cortese: l'affermazione dell'amore esclusivo alla *domna*, la sua volontà di servizio o l'impossibilità di lodare degnamente la sua persona¹⁵¹. Riconducibile alla topica profana risulta anche la modalità descrittiva (*c*): si tratta di tre casi cui il trovatore si serve della parte terminale del componimento per articolare l'ultima *descriptio* encomiastica, sia della sua *gensor*, sia del suo protettore¹⁵². Infine, un unico componimento si serve della *tornada* vocativa per introdurre una clausola gnomica (*d*): si tratta della lirica di Aimeric di Belenoi (*BdT* 9.9), che conclude il componimento con una breve massima legata alla topica della vanità terrena¹⁵³.

4.3.2. *Tornada soggettiva*

Con minori attestazioni rispetto alla modalità vocativa, la seconda categoria di *tornada* si contraddistingue per la *narratio* in prima persona dell'io poetante, che dedica le note terminali del componimento alla formulazione di un desiderio o di un pensiero. Gli scarsi esempi di *tornada* soggettiva sono riconducibili a due soli trovatori, Guilhem d'Autpol¹⁵⁴ e Guiraut Riquier. Le tematiche svolte da Guiraut Riquier consentono di suddividere ulteriormente le *tornadas* a seconda della formulazione in essa contenuta, nella categoria ottativa (*a*) e in quella

¹⁴⁸ Cfr. BnPan «Quem portara, sius platz, gentils robis, / Al bel palaytz on vos etz gent assis», in *BdPP* 482.2 (vv. 42-43); DnAnd «Yeu vos supplic que·l fizel amoros / Sian [e]stabilh prop de vos, amoroza.», in *BdPP* 491.1 (vv. 43-44); FrMor, «Pietat prenc donc de totz en nostra mort; / Mortz quant serem te fassam companyia.», *BdPP* 493.1 (vv. 43-44).

¹⁴⁹ Cfr. ArnAlg «E contra·s Turcz victoria·ns trametatz» in *BdPP* 468.1 (v. 44) e AntJau, *BdT* 464.3, databili di 1454 e 1455, un anno dopo la caduta di Costantinopoli.

¹⁵⁰ Cfr. VALLET 2010, p. 154.

¹⁵¹ Proponiamo solamente un esempio per ognuna delle varietà appena elencate: rispettivamente FqLun, «vos tenc ieu per ma gensor», in *BdT* 154.6 (v. 48), FqLun, «Vostra valor, dona, dir non pौरia / luns homs carnals tant es vostre pretz fis / sal Dieus o vos, sancta verges Maria», in *BdT* 154.2 (vv. 41-43). Si noti come la maggior parte di esempi della *commixtio* sacro-profana appartengano a FqLun.

¹⁵² Cfr. BtRo, *BdPP* 486.1 (vv. 41-48).

¹⁵³ «Seignier, en vos non perisca / vostre prez e non delisca; / qe, cant la mortz eis d'agaz, / tuit li cuidar son desfait.», vv. 65-68.

¹⁵⁴ Nonostante la formulazione ottativa, la *tornada* in questione (vv. 70-72) verrà studiata assieme alla prima *tornada* di tale componimento (vv. 67-69) nella sezione di *tornadas* gnomiche.

mediante una breve *interpretatio* (distesa in una perfetta simmetria chiastica¹⁶²), in cui il trovatore afferma di non sentire alcun tipo di gelosia per l'esistenza di altri amanti. Infine, la terza *tornada* di solo due versi viene dedicata alla formulazione ottativa: Guiraut Riquier augura a tutti gli *amadors* della Vergine di ottenere «son dezirier» (vv. 41-50):

GrRiq Ma dona puesc nomnar ben per dever
 mon Belh Deport, pus ay mon bon esper
 qu'ilh me fassa selh que razos m'essenha,
 per que la prec, per merce, que·m revenha.

 Gilos non suy qui s'amor vol aver
 de lieys qu'ieu am, ans n'ay mot gran plazer,
 e·m desplay fort qui amar non la denha:
 quar per s'amor crey cert que totz bes venha.

 Sos amadors prec midons que mantenha,
 si que quasqus son dezirier n'atenha

(BdT 248.88, vv. 41-50)

4.3.3. *Tornada gnomica*

La conclusione del componimento mediante una massima proverbiale o una breve sentenza moraleggiante era uno degli espedienti retorici più consigliati dalle *poetrie* mediolatine. D'ampio uso nella canzone profana, nel sirventese e nei *partimens*¹⁶³, l'unico esempio di tale varietà di *tornada* si riscontra nell'*alba* di Guilhem d'Autpol, *Esperansa di totz fermes esperans* (BdT 206.1). Il trovatore riserva la prima *tornada* a una breve clausola gnomica che racchiude, in soli tre versi, evidenti rimandi biblici di largo impiego nella produzione lirica occitana¹⁶⁴: conclusa la notte del peccato è ormai tempo di svegliarsi perché, dopo l'*alba* comincia un nuovo giorno, quello in cui Dio «a merce pren [...] peccadors». La seconda *tornada* invece, presenta un'interessante formulazione ottativa, in cui Guilhem di Autpol augura a tutti coloro che «diran aquest'alba» (v. 72) una vita piena di gioia nella grazia di Dio. La sacralità del componimento introdotta nel verso finale dell'*alba*, che agli occhi del

¹⁶² La sinonimia glossante – presente ai vv. 47-48 – si costruisce mediante una formulazione per *contrarium*: «[...] ans n'ay mot GRAN plazer, / e·m desplay FORT qui amar non la denha» (vv. 46-47), si noti anche la sinonimia degli aggettivi.

¹⁶³ Cfr. VALLET 2010, pp. 152-153.

¹⁶⁴ Oltre alla parabola delle Vergine stolte di Mt. 25, 10-12, la *tornada* presenta anche rimandi con l'epistola paolina ai romani: «et hoc scientes tempus quia hora est iam nos de somno surgere [...]» Ra. 3, 11. Alcuni dei rimandi si riscontrano anche PCorb (BdT 338.1); PEsp ««Estatz sus e levatz'», in BdT 342.1 (v. 4). Su tale aspetto, cfr. CHAGUINIAN 2008.

trovatore avrebbe una chiara valenza eucologica, viene accresciuta mediante l'aggiunta nel ms. Z di un ultimo termine fuori verso, la formula *amen*¹⁶⁵.

GIHautp Lo sons mortals qu'estenh la folla gen;
 leu si qui dorm mentre qu'a merce pren
 Dieus peccadors. Que'l jorns ven apres l'alba.

 Vida don Dieus ab joy ses marrimen
 em paradis ab tot lo sieu coven
 a totz ayssels que diran aquest'alba. (BdT 206.1, vv. 67-72)

4.3.4. *La cobla conclusiva*

Al di là della *tornada*, riscontriamo in un ristretto numero di liriche la presenza di una '*cobla conclusiva*' in cui vengono svolti alcuni degli argomenti più comuni della *narrationis finis*: si tratta di un espediente retorico rilevabile sia in canzoni prive di *tornada*, in cui l'ultima *cobla* fungerà tematicamente da strofa terminale, sia in liriche che presentino l'esistenza di una, due o tre *tornadas*¹⁶⁶. Va anche detto che le *tornadas* sono zone 'deboli' a livello ecdotico (soggette cioè a soppressioni, ampliamenti, mutilazioni, ecc.) già a partire dagli autori stessi che 'riadattano' i loro componimenti a seconda dei differenti destinatari. Il passaggio fra la parte mediana della canzone e la *finis narrationis* risulta evidente grazie alle minime ma significative modifiche che segnano il *transitus* fra l'una e l'altra sezione; la disamina di tali meccanismi retorici – che sebbene variati risultano riconducibili a quattro tipi formulari – costituirà la base di quest'analisi, che le distingue a seconda della modalità di *transitus* adottata: l'emergenza dell'io lirico (*a*), l'impiego di un'apostrofe improvvisa (*b*), l'introduzione di una parentesi esegetica (*c*) e l'innalzamento del tenore della lirica tramite l'invito alla preghiera o la formulazione di un'ultima *petitio* (*d*).

Il primo insieme è costituito da sei esempi contraddistinti dall'emergenza improvvisa dell'io lirico (*a*). A differenza del modulo del *me fecit* in cui l'*auctor* si pone al centro dell'attenzione¹⁶⁷, questa modalità di congedo si contraddistingue per la presenza di un

¹⁶⁵ Cfr. Z, cc. 157r-v.

¹⁶⁶ In questa sezione intendiamo la *tornada* esclusivamente come struttura metrica definita, la cui gabbia formale può ospitare innumerevoli espedienti topici, che per lo più corrispondono con le tematiche abituali della *finis narrationis*; per tale motivo abbiamo denominato la sezione con il titolo di '*cobla conclusiva*' e proprio per tale motivo eviteremo di parlare di 'funzione di *tornada*', poiché non intendiamo che essa – in quanto *charpante formelle* – debba rivestire tematiche predefinite, anche se per la sua situazione liminare diventa la sezione privilegiata per svolgere i soliti argomenti afferenti al congedo. Il labile confine qui tracciato è stato studiato da VALLET 2010, pp. 136-137.

¹⁶⁷ ArnDan ricorreva abbondantemente a tale modulo conclusivo, di cui l'esempio iperbolico contenuto in *Ab gai so cuindet e leri* (BdT 29.10), risulta uno dei casi più emblematici: «*Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna*», ed. EUSEBI 1984 (vv. 43-45). Per uno studio di tale argomento nella lirica occitana, cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2005, pp. 83-97; VALLET 2010, pp. 142-143.

insieme di tratti morfo-sintattici molto più labili, che favoriscono il rilievo dato all'autore della canzone come l'impiego di forme verbali in prima persona. In alcuni degli esempi rilevati, il trovatore coglie l'occasione offerta da tale spazio privilegiato per inserire in sede terminale un'ultima confessione dei peccati. Alcuni degli stilemi più distintivi di questa modalità di congedo riguardano l'impiego massiccio di forme verbali in prima persona singolare (come nella lirica di Peire Guilhem), in alcuni casi unici esempi dell'intera canzone (come in AnonW, *Salve regina*). Nei casi più marcati riscontriamo una vera e propria dichiarazione di colpa da parte del trovatore pentito, come accade nella canzone di Folquet de Lunel (*BdT* 154.7), che si confessa pentito per la sua produzione lirica profana.

- | | | |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| PGI | Bona Domna, tant es granz la temenza
Qu'eu <i>ai can pes</i> c'aissi m'an <i>fag faillir</i>
miei fol voler, ab pensar et ab dir,
ab nesis faitz et ab folla parvenza,
c'a penas <i>puesc</i> ni <i>aus clamar</i> merce
vostre car Fil; pero cant me·n <i>sove</i>
com'a Longi fon de perdon leugiers
e al lairon, <i>son</i> de prejar frontiers,
e non per tan c'ades temor no·m venza ¹⁶⁸ . | (<i>BdT</i> 344.1, vv. 37-45) |
| Anon | [A]ve nostra garença,
vers cui en colpa·m <i>clam</i>
del peccaç, de l'ofensa,
qu' <i>ai faich</i> , on mout <i>aflam</i> .
Mais vos, Domna, cui <i>am</i> , [...] | (vv. 55-59) |
| FqLun | E qui bon art e belh e maestril ha
per far obra be fort e maestril
que la vuelha far frevol e fragila
mout <i>tenc</i> per fol son sen e per fragil;
<i>aitals sui ien estatç</i> ; mas aqui vi·l,
qu'er mon dan e que de midons vi la
fina valor; m'apil Deus lum ca pil
obrar d'obra que del joy d'amor pila ¹⁶⁹ . | (<i>BdT</i> 154.7, vv. 33-40) |

¹⁶⁸ La *cobla* presenta due sezioni chiaramente diverse: la prima contiene la *confessio peccatorum*, in cui il trovatore dichiara la paura che prova quando si ricorda di tutti peccati commessi (vv. 38-39); la seconda invece, aperta dopo congiunzione avversativa alquanto marcata (v. 42), viene destinata al pentimento tramite il ricordo «Longi» (v. 43) e il «lairon» (v. 44), che conferiscono al narratore la forza di chiedere perdono. I verbi in prima persona presenti nella *cobla* contrastano con la loro quasi totale assenza nel resto della poesia, solamente cinque: tre in sede esordiale, «ai» (v. 1); «cal» (v. 3) e «aurai» (v. 4); un unico caso in attacco della IV stanza, «sai» (v. 28) e due nella *tornada*, «trairai» (v. 50); «fai» (v. 50).

¹⁶⁹ Anche nella *cobla* di FqLun riscontriamo una costruzione molto accurata; si noti il passaggio dal «qui» impersonale (v. 33) al pronome soggetto «ieu» (v. 37). Inoltre, la stanza appare intessuta di riprese etimologiche,

Oltre alla confessione, l'emergenza dell'io lirico può verificarsi in altre forme. Nella canzone *Verges en bon'hora* di Perdigon (*BdT* 370.15), il trovatore destina gli ultimi versi della canzone – priva di *tornada* – a dichiararsi servitore di Cristo (v. 52) e a formulare, nell'ottativa finale che chiude il componimento¹⁷⁰, il suo desiderio di salvezza eterna. La formulazione augurale si contraddistingue per l'impiego consistente di forme verbali in prima persona, un'evidenza che contrasta con la loro quasi totale assenza nel resto della canzone¹⁷¹.

Perd	[...] de qu'ieu <i>say</i> servire; la sua pitansa <i>mi</i> fassa jauzire ab gran alegransa dels bes qu' <i>ieu</i> <i>dezire</i> , car gran <i>dezir ai</i> qu' <i>ieu</i> <i>fos</i> el renc lai senes tot cossire on sanh Peir'estai ¹⁷² .	(<i>BdT</i> 370.15, vv. 52-60)
------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------

La seconda modalità di *cobla* 'conclusiva' (*b*) si caratterizza per l'inserimento di un'apostrofe improvvisa nell'ultima stanza della lirica: si tratta di invocazioni rivolte a Maria e a Dio padre, che in alcuni casi sono le uniche dell'intera canzone (come ad esempio in Lanfranc Cigala, *BdT* 282.2). Anche qui, il cambiamento delle forme verbali, dalla prima persona singolare a quella plurale, segna il passaggio fra le due parti (come in Aimeric de Belenoi, *BdT* 9.9)¹⁷³.

LanfCig	Pero, <i>Domna</i> , quar miels sabes so que·m fai sofraichura, de so qu'obs m'es mi secorrez tant quant vida mi dura, qu'eu faz'obra tan pura, que paradis aia conquis cant er la noiz escura. Be sai que·m noz drechura,
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

e *rims derivatiu*; si veda la ricorrenza del lemma «obra» (v. 34) : «obrar» : «d'obrar» (v. 40), termini chiave per indicare la produzione poetica qui rimproverata.

¹⁷⁰ Si noti l'impiego della figura etimologica «dezire» (v. 56) e «dezir» (v. 57), legata indubbiamente alla sfera augurale; sul verbo *servir*, cfr. CROPP 1975, pp. 220-226.

¹⁷¹ Solamente altri due casi di verbi in seconda persona, nella breve *confessio* dei vv. 21-24: «que·ls peccatz qu'ieu *ai* / fatz ni ditz ni sai / no·m puescan mal faire / quan del segl'*iray*».

¹⁷² Oltre alle forme verbali anche i pronomi personali sono stati segnati in corsivo.

¹⁷³ Anche la canzone *BdT* 461.192a presenta una modalità analoga di conclusione, in cui il *transitus* fra la parte mediana e quella conclusiva viene segnato tramite l'impiego di due differenti espedienti: l'irruzione del vocativo «mare» (v. 25) e il cambiamento nel trattamento alla Vergine, se nelle prima due stanze il trovatore si rivolge a Maria con le formule di cortesia, nell'ultima *cobla* predilige le forme meno formali, «ton fil» (v. 30).

Maire de Dieu,
mais merces m'asegura. (BdT 282.2, vv. 100-110)

AimBel *dona, mos pechatz fenisca*
de tal guiza e delisca,
c'a·l iorn derrer mi iutjatz
ab aicels c'auran benfatz. (BdT 9.9, vv. 61-64)

In solo due casi rileviamo un'apostrofe rivolta direttamente a Dio padre, al quale si rivolge l'ultima *petitio* della lirica (come ad esempio in Guilhem d'Autpol, BdT 206.1, e Joan de Gombaut, BdPP 522.3¹⁷⁴). In questi casi l'allocuzione alla divinità viene immediatamente preceduta, a poche *coblas* di distanza, da una prima invocazione a Maria, in qualità di intermediatrice necessaria. La stanza terminale della lirica di Guilhem d'Autpol – articolata tramite apostrofi – risulta un esempio emblematico di questa tipologia di congedo¹⁷⁵:

GIHaupt *Poderos Dieus, verays e merceyans,*
merce m'ajatz, qu'ieu vos azor e·us cre
e·us ren lauzor de l'honor e del be,
que m'avetz fag temps e jorns, mes et ans.
Dieus paire, filhs salvair'e Cristz nomnatz,
Sayns Esperitz e vera trinitatz:
als peccadors donatz vi'e conort
que·s desliuron dels liams de la mort,
e·ls faitz venir al veray jauzimen
on seran fait mayns glorios prezen,
lay on estan jorns e clardatz e alba. (BdT 206.1, vv. 56-66)

Un terzo gruppo di liriche (*c*) si caratterizza per l'inserimento di una *digressio* esegetica nella *cobla* che precede la *tornada*: si tratta delle canzoni di Guiraut Riquier, BdT 248.44, e di Peire Cardenal, BdT 335.70. Molto probabilmente l'inclusione di parafrasi scritturali risponde alla volontà di chiusura gnomica o proverbiale¹⁷⁶. Fra le liriche selezionate, il passaggio verso la parte terminale può avvenire in due diversi modi: mentre Guiraut Riquier predilige un'inserzione in *medias res*, contrassegnata dalla totale assenza di forme verbali in prima

¹⁷⁴ La canzone non verrà presa in esame, cfr. in particolare la XI e la XII *cobla*, rispettivamente rivolte a Maria, tramite i classici appellativi florali: «Flor de las flors, hon Jhesus pres nayssensa» (v. 51), e a Dio (v. 57).

¹⁷⁵ La *cobla* si presenta bipartita dalle due invocazioni rivolte alla divinità: «Poderos Dieus» (v. 56) e «Dieus Paire, Filhs Salvair'e Cristz nomnatz» (vv. 60-61). Se i primi versi della stanza vengono contrassegnati dall'impiego dei verbi in prima persona: il *tricolon* «[...] qu'ieu vos azor e·us cre / e·us ren lauzor [...]» (vv. 57-58), la seconda parte della strofa invece caratterizza per la ricerca di un sentimento corale: «als peccadors donatz vi'e conort [...]» (v. 62). Il passaggio dall'individuale all'universale risulta comune in altre canzoni alla Vergine, come si evince ad esempio dalle seguenti canzoni: BnAuriac, BdT 57.1 (v. 39); Cerv 434a.54 (v. 29); GrRiq, BdT 248.73 (vv. 21, 29).

¹⁷⁶ Cfr. FARAL 1924, pp. 59-60.

e per portar nostra dolor.
 E s'en laysset als sieus trahir e vendre,
 et ab sa *mort* la nostra *mort auçis*;
mort ERAVAM TUG, si Dieus no *muris*,
 per qu'a luy plac son cors en crotz estendre. (BdT 57.1, vv. 33-40)

LanfCig Si com Dieus fon de vos natz
 e·n receup charn humana,
 e·il vostra virginitatz
 remas entier'e sana,
 tot aissi·m gardatz, si·us platz,
 d'agag de mort subitana.
 Desplazenz
 cre qu'eu sia veramenz
 penedenz
 de trastotz mos faillimenz. (BdT 282.17, vv. 41-50)

Ugualmente frequente la classica chiusa encomiastica, rivolta al protettore o alla stessa Vergine, in qualità di ultima difesa del trovatore. Folquet de Lunel dedica l'ultima stanza di *Sj quon la fuelha el ramelh* (BdT 154.6) all'introduzione di una lunga e articolata *laudatio* del conte di Rodez¹⁷⁹ e Cerverí de Girona invece, nell'*alba* alla Vergine (BdT 434a.8), assegna l'ultima stanza della canzone alla lode di Maria; nella strofa di Cerverí rileviamo una particolare *commixtio* lessicale, con la presenza di alcuni degli appellativi più abituali dell'innologia mariana (quale «gaugs», «lutz» e «stella», v. 36¹⁸⁰), accostati al lemma «preyadors» (v. 38), abituale nella lirica occitana e che qui acquisisce tutt'altra valenza a quella abituale¹⁸¹.

Cerv Gaugs es e lutz, stella que·l mon guìa,
 e anc no fo domna d'aytal natura
 c'on mays sofre de preyadors, melura;
 e sos Espos fa ço que no faria
 nuylls altr'espos, car platz li can servir
 ve s'espoça amar e obezir
 que ses falir que·ns va·l jorn mostran l'alba. (BdT 434a.8, vv. 36-42)

Infine, l'ultima modalità di innalzamento del tono della canzone la riscontriamo in una delle liriche mariane di Folquet de Lunel, che dedica la quinta stanza di *Domna bona, bel'e plazens* (BdT 154.2) a uno strutturato invito alla preghiera. La *cobla* si distingue infatti dal resto delle

¹⁷⁹ Cfr. *Sj quon la fuelha el ramelh* (BdT 154.6), vv. 37-45.

¹⁸⁰ Rilevante anche l'appellativo cristologico «Espos» (v. 39), risalente al *Canto dei Cantici*, cfr. GARBINI 1992.

¹⁸¹ Lemma che solitamente indica una delle tipologie di amante insieme a *fin amador*, *fenbedor*, *prenbador* e *entendedor*, cfr. CROPP 1975, pp. 49-81.

stanze per non presentare in sede esordiale nessuna apostrofe rivolta alla Vergine, che si riscontra invece nell'attacco del penultimo verso¹⁸².

FqLun

*Ar preguem Selh que·ls elemens
formet e tot quan es, que·ns lais
descargar quasqus del greu fais
qu'es de las armas perdemens;
que tant em ple d'erguelh e de bauzia
que·l mons fora ben dignes que·n peris,
maire de Dieu, s'el tan non obezis
vostres cars precx, sancta verges Maria.*

(*BdT* 154.2, vv. 33-40)

¹⁸² La divinità viene identificata mediante una lunga perifrasi che si distende nei i primi due versi della stanza (vv. 33-34).

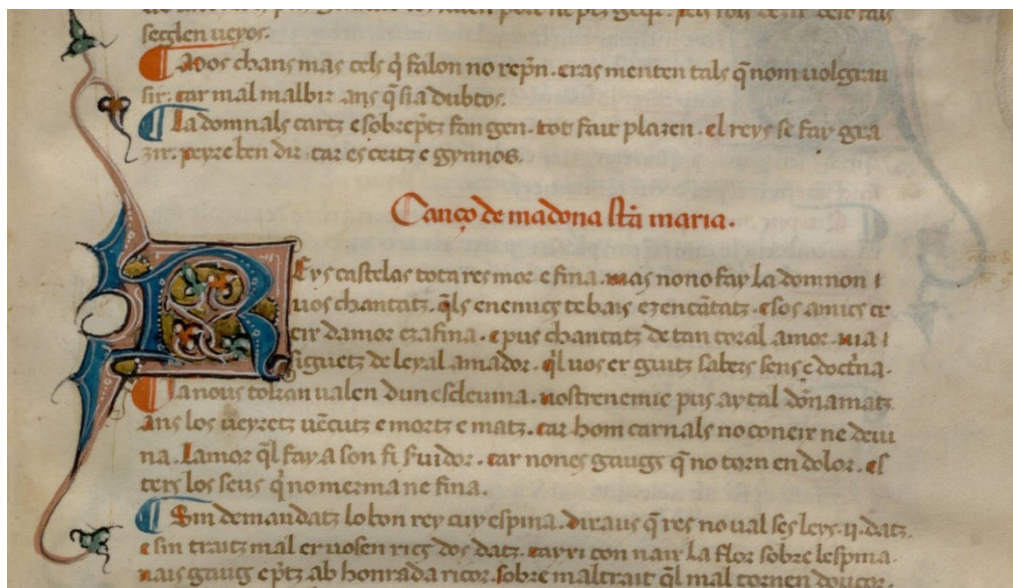


Fig. VII - ms. Sg, c. 4v [particolare: Cerveri de Girona, BaT 434a.54]

APPENDICE I

Tavola 1.15.

Elenco generale dei componimenti

AimBel	<i>Domna, Flor</i>	(BdT 9.9)
AlYs	<i>Na Carença al bel cors avinenç</i>	(BdT 12.1)
AntCru	<i>Plasen jardi, plus qu'autre jos lo cel</i>	(BdPP 463.1)
AntJau	<i>Car etz sus totas ondrada</i>	(BdPP 464.1)
AntJau	<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	(BdPP 464.3)
AntVer	<i>En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada</i>	(BdPP 466.1)
ArnAlg	<i>Los genols flex aç am lo cap encli</i>	(BdPP 468.1)
ArnCat	<i>Dieus verays a vos mi ren</i>	(BdT 27.4b)
ArnVid	<i>Mayres de Dieu, verges pura</i>	(BdPP 472.1)
AusGalh	<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	(BdPP 473.1)
BnAur	<i>Be volria de la mellor</i>	(BdT 57.1)
BnNu	<i>Excellens flor, hon jay tota nobleza</i>	(BdPP 480.1)
BnPan	<i>En vos lauzar, Dona, mos aturs</i>	(BdPP 482.2)
BnRo	<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	(BdPP 486.1)
BnVenzac	<i>Lo Pair'e-l Filh e-l Sant Espiritual</i>	(BdT 71.2)
BertZorzi	<i>Ben es adreig</i>	(BdT 74.3)
BertZorzi	<i>Jesus Cristz per sa merce</i>	(BdT 74.6)
Bonnet	<i>La neyt e-l jorn velh cantar</i>	(BdPP 488.1)
BieirisRom	<i>Na Maria, pretz e fina valors</i>	(BdT 16a.2)
Cerv	<i>Axi com cel c'ana erra la via</i>	(BdT 434a.8)
Cerv	<i>Reys castelas, tota res mora e fina</i>	(BdT 434a.54)
Cerv	<i>Si per tristor</i>	(BdT 434a.62)
DPrad	<i>Qui finamen sap cossirar</i>	(BdT 124.15)
DnAnd	<i>Vergis humils, laqual devem lauzar</i>	(BdPP 491.1)
FqLun	<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	(BdT 154.2)
FqLun	<i>Per amor e per solaz</i>	(BdT 154.4)
FqLun	<i>Si quon la fuelha el ramelh</i>	(BdT 154.6)
FqLun	<i>Tant fin'amors totas horas m'afila</i>	(BdT 154.7)
FqRom	<i>Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria</i>	(BdT 156.15)
FrMenor	<i>Cor ai e voluntat</i>	(BdT 159.1)
FrMor	<i>A tu me clam, que es de virtut princesa</i>	(BdPP 493.1)
FrMor	<i>Palais de gran excellensa</i>	(BdPP 493.3)
GaFer	<i>Vers tractant de la salutacio angelical</i>	< - >
GIGalh	<i>Roza, sus tot valerosa</i>	(BdPP 503.4)
GIHyer	<i>A Dieu en qu'es totz poders</i>	(BdT 220.1)
GIHautp	<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	(BdT 206.1)
GISt-Did	<i>Assi cum a sas faissos</i>	(BdT 234.2)
GIMon	<i>Ar ab lo coinde pascor</i>	(BdT 225.2)
GrRiq	<i>Aissi quon es sobornada</i>	(BdT 248.7)
GrRiq	<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	(BdT 248.27)
GrRiq	<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	(BdT 248.31)
GrRiq	<i>Humils forfags, repres e penedens</i>	(BdT 248.44)
GrRiq	<i>Ibesus Christz, Filh de Dieu viu</i>	(BdT 248.46)
GrRiq	<i>Kalenda de mes cant ni freg</i>	(BdT 248.47)
GrRiq	<i>No puesc per ren</i>	(BdT 248.59)
GrRiq	<i>Ops m'agra que mos volers</i>	(BdT 248.61)
GrRiq	<i>Qui veilla ses plazzer</i>	(BdT 248.70)
GrRiq	<i>Sancta verges, maires pura</i>	(BdT 248.73)

GrRiq	<i>Christian son per Ihesu Christ nomnat</i>	(BdT 248.86)
GrRiq	<i>Yeu cujava sovent d'amor chantar</i>	(BdT 248.88)
GuiFol	<i>Escrig trop, et aisi es vers</i>	< - >
JaumeAr	<i>Mayre de Deu et filha</i>	< - >
JoBas	<i>Vers composat de rims maridats tractant [...]</i>	< - >
JoBem	<i>Thesaur de grant excellensa</i>	(BdPP 515.1)
JoCal	<i>O Dieus molt just, poder inextimable</i>	(BdPP 517.1)
JoCat	<i>L'an quatre cens mil e setante quatre</i>	(BdPP 519.1)
JoFo	<i>Laors de Nostra Dona</i>	< - >
JoGom	<i>De vos servir e lauzar</i>	(BdPP 522.2)
JoGom	<i>Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa</i>	(BdPP 522.3)
LanfCig	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	(BdT 282.2)
LanfCig	<i>Glorioza sainta Maria</i>	(BdT 282.10)
LanfCig	<i>Oi, mair'e filla de Dieu</i>	(BdT 282.17)
LanfCig	<i>Pessius de cor e marritz</i>	(BdT 282.18)
MarMons	<i>Am dolor, plen de tristesa</i>	(BdPP 532.1)
MatErmen	<i>Lo Breviari d'amor</i>	< - >
PAlv	<i>Dieus, vera vida, verays</i>	(BdT 323.16)
PBla	<i>A la gentil Flor mot pura</i>	(BdPP 536.1)
PBru	<i>Verges, vos quez etz complida</i>	(BdPP 538.1)
PCard	<i>Vera Vergena Maria</i>	(BdT 335.70)
PCorb	<i>Dona, dels angels rebina</i>	(BdT 338.1)
PEsp	<i>Or levetz sus, francha corteza gans!</i>	(BdT 342.1)
PGI	<i>Ai! Vergena, en cui ai m'entendenza</i>	(BdT 344.1)
PLun	<i>Ho flors bodorifera</i>	(BdPP 544.a)
PVil	<i>Neyt de jorn, dins en la pessa</i>	(BdPP 550.1)
Perd	<i>Verges, en bon'ora</i>	(BdT 370.15)
RmCor	<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza</i>	(BdPP 558.12)
RmCor	<i>Joys e dolors al meu cors affan fan</i>	(BdPP 558.24)
RmCor	<i>Mater Jesu, castrum virginitalis</i>	(BdPP 558.b)
RmBen	<i>Verges, flor d'aut'excellensa</i>	(BdPP 555.1)
RmGauc	<i>A Dieu done m'arma de bon'amor</i>	(BdT 401.2)
RmLull	<i>Llibre de Santa Maria</i>	< - >
RmLull	<i>Llibre de Ave Maria</i>	< - >
RmLull	<i>Las Horas de Nostra Dona Sancta Maria</i>	< - >
RmLull	<i>Planb de Nostra Dona Sancta Maria</i>	< - >
RmSta	<i>Al jorn d'ny, Flor verginal</i>	(BdPP 561.1)
Anon	<i>Alegrat, verges sagrada</i>	< - >
Anon	<i>Ave Verges, tota pura</i>	< - >
Anon	<i>Angats, seyós, qui credets Deu lo paire</i>	< - >
Anon	<i>Ballada dels gotxs de nostra dona en vulgar [...]</i>	< - >
Anon	<i>Canço de santa Fe</i>	< - >
Anon	<i>Débat de la Vierge et de la Croix</i>	< - >
Anon	<i>Desconortz de la donas</i>	< - >
Anon	<i>Le Deuil de la Vierge</i>	< - >
Anon	<i>L'Esponsalizi de Nostra Dona</i>	< - >
Anon	<i>Flors de paradís</i>	(BdT 461.123)
Anon	<i>Jesus Crist veray senbor</i>	< - >
Anon	<i>Lo Gardacors de Nostra Dona Santa Maria [...]</i>	< - >
Anon	<i>Humil verges Maria, plena d'umiltat</i>	< - >
Anon	<i>Mayre de Dieu, prendes en grat</i>	< - >
Anon	<i>O regina excellent, verges de pietat</i>	< - >
Anon	<i>Per vos m'esjau</i>	(BdT 461.192a)
Anon	<i>Tractat dels noms de la Mayre de Dieu</i>	< - >
Anon	<i>Lo poema de Boecis</i>	< - >
Anon	<i>Voleds audir los ·VII· gays principaus</i>	< - >

AnonLeys	<i>Al primer gang, Dieus enviec</i>	(BdPP 569.2)
AnonLeys	<i>Aycela mon cor dezira</i>	(BdPP 569.4)
AnonLeys	<i>Cela qu'es valens guerriera</i>	(BdPP 569.7)
AnonLeys	<i>Clartatz del mon luminoza</i>	(BdPP 569.8)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, enclina tas aurelbas</i>	(BdPP 569.22a)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu et espoza</i>	(BdPP 569.23)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, flors e fons gracioza</i>	(BdPP 569.24)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, glorioza¹</i>	(BdPP 569.25)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu glorioza²</i>	(BdPP 569.26)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, Verges cara</i>	(BdPP 569.27)
AnonLeys	<i>Mayres de Dieu, Verges pura</i>	(BdPP 569.28)
AnonLeys	<i>Si col soleh se meteysh abandona</i>	(BdPP 569.39)
AnonLeys	<i>Verays Dieus Jhesu Crist, lumniera de l'Altisme</i>	< - >
AnonMa	<i>Mei amic e mei fiel</i>	< - >
AnonMa	<i>O Maria, Deu maire</i>	< - >
AnonM	<i>Imperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >
AnonM	<i>Rosa plasent</i>	< - >
AnonToul	<i>Aras conosc que fort es pres ma ffys</i>	(BdPP 568.2)
AnonW	<i>Ai, vergen sancta Maria</i>	< - >
AnonW	<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >
AnonW	<i>Salve regina, donna</i>	< - >
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	< - >
AnonW	<i>Segner Dieu, a vos me confes</i>	< - >
AnonW	<i>Vergen sainta Margarita</i>	< - >
AnonW	<i>Altisme Deu, segner omnipotens</i>	< - >
AnonW	<i>Regina vergen, donna valenç e pros</i>	< - >

Legenda

- [1] BARTSCH 1872
- a. *Marienlied*
 - b. *Hymnus auf Maria*
 - c. *Lied auf Maria und die Heiligen*
- [2] LOWINSKY 1898
- a. *Marienlied*
 - b. *Marienlob*
 - c. *Marienretroencha*
 - d. *Geistlichen alba*
 - e. *Marienkanzone*
 - f. *Mariendansa*
 - g. *Marienalba*
 - h. *Lied Alba auf Maria*
 - i. *Mariengebete*
 - k. *Sirventes*
- [3] ANGLADE 1905
- a. *Imitation des litanies*
 - b. *Ancienne manière*
 - c. *Nouvelle manière*
- [4] JEANROY 1934
- a¹. *Parafraze dell' Ave Maria*
 - a². *Imitazione litanica*
 - a³. *Modello innologico*
 - a⁴. *Non si specifica*
 - b. *Décliques della canzone di amore*
 - c. *Alba religiosa*
- [5] *BdT*
- a¹. *Marienlied*
 - a². *Canzone auf Maria*
 - a³. *'Canço de Madona Santa Maria'*
 - a⁴. *Alba auf Maria*
 - a⁵. *'Alba de la maire de Deu'*
 - a⁶. *Gebet zu Maria*
 - b¹. *Gebet*
 - b². *Geistliches Lied*
 - b³. *Geistliches Alba*
 - b⁴. *Bußlied*
 - c. *altro genere profano BdT (per dettagli cfr. Tav. 1.5)*
- [6] SCHELUDKO 1935, 1936
- a. *Litanientypus*
 - b. *Hymnentypus*
 - c. *Sündenbekenntnis-typus*
 - d. *Marienliebeslieder (religiöser typus)*

- e. *Marienliedeslieder (weltlicher-typus)*
- [7] Rép. 1955
- a. *Chanson religieuse*
 b. *Chanson à la Vierge*
 c. *Chanson de Sept Joies de la Vierge*
 d. *Alba religieuse*
 e. *Cobla à la Vierge*
 f. *Sirventes religieuses*
 g. Componenti profani (cfr. dettagli Schema 0.7)
 h. Testi scartati dal Rép. (*Deuxième liste*)
- [8] SALVAT 1957
- a. *Poésie primitive*
 b¹. *Paraphrases de l'Ave Maria*
 b². *Poèmes-litanies*
 b³. *Poème courtois*
 b⁴. *Poème mariale*
 c. *Poésie didactique*
 d. *Poésie florale*
 e. *Joies et douleurs de la Vierge*
- [9] OROZ 1972
- a. Testi inclusi nell'antologia
 b. Testi esclusi dall'antologia
- [10] RIQUER 2012 ^[1975] Escluso dalla Tabella
- [11] ZUFFEREY 1981
- a. *Dansa*
 b. *Chanson religieuse*
 c. *Chanson (dans la glose de Raimon de Cornet)*
 d. *Sirventes*
 e¹. *Chanson (des sept Joies de la Vierge)* [AnonLeys]
 e². *Cobla (à la Vierge)* [AnonLeys]
 e³. *Chanson (à la Vierge)* [AnonLeys]
- [12] BEdT
- a. Canzone e mezza canzone
 b. Vers
 c. Canzone religiosa
 d. Canzone religiosa mariana
 e. *Alba*
 f. *Alba religiosa*
 g. Tenzone breve
 h. *Planh*
- [13] CHAGUINIAN 2004
- a. *Chanson à Dieu*
 b. *Chanson mariale*

[14] O'SULLIVAN

a. Testi inseriti nello studio

TROVATORE	TESTO	BARTSCH			LOWINSKY									ANGLADE			JEANROY						BDT													
		a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	a	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵	a ⁶	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c		
AimBel	BdT 9.9	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AlYs	BdT 12.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Alberic	BdT 16a.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
AntCru	BdPP 463.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntJau	BdPP 464.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntJau	BdPP 464.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntVer	BdPP 466.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ArnAlg	BdPP 468.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ArnCat	BdT 27.4b	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ArnVid	BdPP 472.1	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AusGalh	BdPP 473.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnAur	BdT 57.1	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnNu	BdPP 480.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnPan	BdPP 482.2	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnRo	BdPP 486.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnVenzac	BdT 71.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
BertZorzi	BdT 74.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
BertZorzi	BdT 74.6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Bonnet	BdPP 488.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	BdT 434a.8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Cerv	BdT 434a.54	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	BdT 434a.62	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
DPrad	BdT 124.15	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
DnAnd	BdPP 491.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.2	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.4	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.6	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.7	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqRom	BdT 156.15	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
FrMenor	BdT 159.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FranMor	BdPP 493.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FranMor	BdPP 493.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	BARTSCH			LOWINSKY								ANGLADE			JEANROY						BdT																							
		a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	b	i	j	a	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵	a ⁶	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c											
GaFer	<i>Vers tractant [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-				
GIGalh	<i>BdPP 503.4</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-				
GIHyer	<i>BdT 220.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-				
GIHautp	<i>BdT 206.1</i>	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-				
GIMon	<i>BdT 225.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-				
GISt-Did	<i>BdT 234.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-				
GrRiq	<i>BdT 248.7</i>	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.27</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.31</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.44</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.46</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-				
GrRiq	<i>BdT 248.47</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.59</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.61</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.70</i>	-	-	-	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-		
GrRiq	<i>BdT 248.73</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.86</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-			
GrRiq	<i>BdT 248.88</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
GuiFol	<i>Ecrig trop, et [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
JaumeAr	<i>Mayre de Deu [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
JoBas	<i>Vers composaf [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoBem	<i>BdPP 515.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoCal	<i>BdPP 517.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoCat	<i>BdPP 519.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoFo	<i>Laors de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoGom	<i>BdPP 522.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoGom	<i>BdPP 522.3</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LanfCig	<i>BdT 282.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LanfCig	<i>BdT 282.10</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LanfCig	<i>BdT 282.17</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LanfCig	<i>BdT 282.18</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
MrMons	<i>BdPP 532.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	BARTSCH			LOWINSKY									ANGLADE			JEANROY						BdT															
		a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	b	i	j	a	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵	a ⁶	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c				
MatErmen	<i>Lo Breviari [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PAIv	<i>BdT 323.16</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	
PBlā	<i>BdPP 536.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PBru	<i>BdPP 538.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PCard	<i>BdT 335.70</i>	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PCorb	<i>BdT 338.1</i>	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PEsp	<i>BdT 342.1</i>	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	
PGI	<i>BdT 344.1</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	x	-	-	x	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PLun	<i>BdPP 544.a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PVil	<i>BdPP 550.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Perd	<i>BdT 370.15</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmCor	<i>BdPP 558.24</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmCor	<i>BdPP 558.8</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmBen	<i>BdPP 555.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmGauc	<i>BdT 401.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-		
RmLlull	<i>Llibre de S. [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLlull	<i>Llibre de A. [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLlull	<i>Hores de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLlull	<i>Planb de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmSta	<i>BdPP 561.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Alegrat, verges [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>Ave Verges, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Augats, seyós, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Ballada dels [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Sancta Fides</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Débat de la [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Desconortz de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Le Deuil de la [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>L'Esponsalizi</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>BdT 461.123</i>	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>Jesus Crist [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Lo Gardadors [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	BARTSCH			LOWINSKY									ANGLADE			JEANROY						BdT																	
		a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	b	i	j	a	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	b	c	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵	a ⁶	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c						
Anon	<i>Humils verges [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>Mayres de Dieu[...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>O Regina [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>BdT 461.192^a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	
Anon	<i>Tractat dels [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>Poema de Boecis</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	<i>Voleds audir [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonToul	<i>BdPP 568.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.4</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.7</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.8</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.22^a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.23</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.24</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.25¹</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.26²</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonLeys	<i>BdPP 569.27</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.28</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.39</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>Verays Diens [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>Mei amic e [...]</i>	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>O Maria, [...]</i>	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
AnonM	<i>Inperaytriz de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonM	<i>Rosa plasant</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Ai, vergen [...]</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>La flor del [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Salve Regina, [...]</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Segner Diens, [...]</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Vergen sainta [...]</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Altisme Deu, [...]</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Regina vergen [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	SCHELUDKO					Rép							SALVAT							OROZ		ZUFFEREY						
		a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g	h	a	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c	d	e	a	b	a	b	c	d	e ¹
AimBel	BdT 9.9	-	-	x	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
AlYs	BdT 12.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alberic	BdT 16a.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntCru	BdPP 463.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntJau	BdPP 464.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
AntJau	BdPP 464.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
AntVer	BdPP 466.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
ArnAlg	BdPP 468.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
ArnCat	BdT 27.4b	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
ArnVid	BdPP 472.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
AusGalh	BdPP 473.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
BnAur	BdT 57.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
BnNu	BdPP 480.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnPan	BdPP 482.2	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-
BnRo	BdPP 486.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-
BnVenzac	BdT 71.2	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
BertZorzi	BdT 74.3	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
BertZorzi	BdT 74.6	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Bonnet	BdPP 488.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	BdT 434a.8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	BdT 434a.54	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
Cerv	BdT 434a.62	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
DPrad	BdT 124.15	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
DnAnd	BdPP 491.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.2	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.4	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.6	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	BdT 154.7	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FqRom	BdT 156.15	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FrMenor	BdT 159.1	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FranMor	BdPP 493.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	SCHELUDKO					Rép								SALVAT							OROZ		ZUFFEREY														
		a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g	h	a	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c	d	e	a	b	a	b	c	d	e ¹	e ²	e ³							
FranMor	BdPP 493.3	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
GaFer	Vers tractant [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GlGalh	BdPP 503.4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GlHyer	BdT 220.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GlHaupt	BdT 206.1	-	x	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GlMon	BdT 225.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GlSt-Did	BdT 234.2	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.7	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.27	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.31	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.44	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.46	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.47	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.59	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.61	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GrRiq	BdT 248.70	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.73	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.86	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GrRiq	BdT 248.88	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
GuiFol	Ecris trop, et [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JaumeAr	Mayre de Deu [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoBas	Vers composat [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoBem	BdPP 515.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoCal	BdPP 517.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoCat	BdPP 519.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoFo	Laors de [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoGom	BdPP 522.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
JoGom	BdPP 522.3	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
LanfCig	BdT 282.2	-	-	x	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
LanfCig	BdT 282.10	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
LanfCig	BdT 282.17	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
LanfCig	BdT 282.18	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

TROVATORE	TESTO	SCHELUDKO					Rép								SALVAT							OROZ		ZUFFEREY									
		a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g	h	a	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c	d	e	a	b	a	b	c	d	e ¹	e ²	e ³		
MrMons	BdPP 532.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
MatErmen	Lo Breviari [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PAlv	BdT 323.16	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PBlá	BdPP 536.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
PBru	BdPP 538.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
PCard	BdT 335.70	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PCorb	BdT 338.1	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PEsp	BdT 342.1	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PGl	BdT 344.1	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
PLun	BdPP 544.a	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
PVil	BdPP 550.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Perd	BdT 370.15	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmCor	BdPP 558.24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmCor	BdPP 558.8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
RmCor	BdPP 588.a	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
RmBen	BdPP 555.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	
RmGauc	BdT 401.2	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLull	Libre de S. [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLull	Libre de A. [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLull	Hores de [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmLull	Planh de [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
RmSta	BdPP 561.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
Anon	Alegrat, verges [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Ave Verges, [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Augats, seyós, [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Ballada dels [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Sancta Fides	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Débat de la [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Desconortz de [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	Le Deuil de la [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	L'Esponsalizi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Anon	BdT 461.123	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

TROVATORE	TESTO	SCHELUDKO					Rép								SALVAT							OROZ		ZUFFEREY						
		a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g	h	a	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c	d	e	a	b	a	b	c	d	e ¹	e ²
Anon	<i>Jesus Crist</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Lo Gardacors</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Humils verges</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Mayres de Dieu</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>O Regina</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>BdT 461.192a</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Tractat dels</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Poema de Boecis</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Voleds audir</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonToul	<i>BdPP 568.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.4</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.7</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.8</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.22a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.23</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.24</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.25¹</i>	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x
AnonLeys	<i>BdPP 569.26²</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.27</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.28</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x
AnonLeys	<i>BdPP 569.39</i>	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	x
AnonLeys	<i>Verays Dieus</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>Mei amic e</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>O Maria,</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonM	<i>Inperaytriz de</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonM	<i>Rosa placent</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Ai, vergen</i> [...]	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>La flor del</i> [...]	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Salve Regina,</i> [...]	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	TESTO	SCHELUDKO					Rép								SALVAT							OROZ		ZUFFEREY									
		a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g	h	a	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	c	d	e	a	b	a	b	c	d	e ¹	e ²	e ³		
AnonW	<i>Segner Dieus, [...]</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Vergen sainta [...]</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Altisme Deu, [...]</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Regina vergen [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	COMPONIMENTO	BEDT							CHAGUINIAN		O'SULLIVAN	
		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
AimBel	<i>BdT</i> 9.9	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
AIYs	<i>BdT</i> 12.1	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x
Alberic	<i>BdT</i> 16a.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
AntCru	<i>BdPP</i> 463.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntJau	<i>BdPP</i> 464.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntJau	<i>BdPP</i> 464.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AntVer	<i>BdPP</i> 466.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ArnAlg	<i>BdPP</i> 468.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ArnCat	<i>BdT</i> 27.4b	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
ArnVid	<i>BdPP</i> 472.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AusGalh	<i>BdPP</i> 473.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnAur	<i>BdT</i> 57.1	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
BnNu	<i>BdPP</i> 480.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnPan	<i>BdPP</i> 482.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnRo	<i>BdPP</i> 486.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BnVenzac	<i>BdT</i> 71.2	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	x
BertZorzi	<i>BdT</i> 74.3	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
BertZorzi	<i>BdT</i> 74.6	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
Bonnet	<i>BdPP</i> 488.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	<i>BdT</i> 434a.8	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	x
Cerv	<i>BdT</i> 434a.54	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Cerv	<i>BdT</i> 434a.62	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
DPrad	<i>BdT</i> 124.15	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
DnAnd	<i>BdPP</i> 491.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	<i>BdT</i> 154.2	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
FqLun	<i>BdT</i> 154.4	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
FqLun	<i>BdT</i> 154.6	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
FqLun	<i>BdT</i> 154.7	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
FqRom	<i>BdT</i> 156.15	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	x
FrMenor	<i>BdT</i> 159.1	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
FranMor	<i>BdPP</i> 493.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	COMPONIMENTO	BEDT							CHAGUINIAN		O'SULLIVAN	
		a	b	c	d	e	f	g	h	a	b	a
FranMor	BdPP 493.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GaFer	Vers tractant [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GIGalh	BdPP 503.4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GIHyer	BdT 220.1	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
GIHautp	BdT 206.1	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	x
GI Mon	BdT 225.2	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GISt-Did	BdT 234.2	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.7	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.27	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GrRiq	BdT 248.31	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.44	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.46	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.47	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.59	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.61	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.70	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	x
GrRiq	BdT 248.73	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.86	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GrRiq	BdT 248.88	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x
GuiFol	Ecrig trop, et [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JaumeAr	Mayre de Den [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoBas	Vers composat [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoBem	BdPP 515.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoCal	BdPP 517.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoCat	BdPP 519.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoFo	Laors de [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoGom	BdPP 522.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JoGom	BdPP 522.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LanfCig	BdT 282.2	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
LanfCig	BdT 282.10	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
LanfCig	BdT 282.17	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
LanfCig	BdT 282.18	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x

TROVATORE	COMPONIMENTO	BEdT							CHAGUINIAN		O'SULLIVAN	
		a	b	c	d	e	f	g	h	a	b	a
MrMons	<i>BdPP 532.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
MatErmen	<i>Lo Breviari [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PAlv	<i>BdT 323.16</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PBla	<i>BdPP 536.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PBru	<i>BdPP 538.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PCard	<i>BdT 335.70</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
PCorb	<i>BdT 338.1</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
PEsp	<i>BdT 342.1</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	x
PGI	<i>BdT 344.1</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
PLun	<i>BdPP 544.a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PVil	<i>BdPP 550.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Perd	<i>BdT 370.15</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
RmCor	<i>BdPP 558.24</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmCor	<i>BdPP 558.8</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmCor	<i>BdPP 588.a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmBen	<i>BdPP 555.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmGauc	<i>BdT 401.2</i>	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
RmLlull	<i>Llibre de S. [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmLlull	<i>Llibre de A. [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmLlull	<i>Hores de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmLlull	<i>Planh de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
RmSta	<i>BdPP 561.1</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Alegrat, verges [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Ave Verges, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Augats, seyós, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Ballada dels [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Sancta Fides</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Débat de la [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Desconortz de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Le Deuil de la [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>L'Esponsalizi</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>BdT 461.123</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x

TROVATORE	COMPONIMENTO	BEDT							CHAGUINIAN		O'SULLIVAN	
		a	b	c	d	e	f	g	h	a	b	a
Anon	<i>Jesus Crist [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Lo Gardacors [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Humils verges [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Mayres de Dieu [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>O Regina [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>BdT 461.192a</i>	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x
Anon	<i>Tractat dels [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Poema de Boecis</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anon	<i>Voleds audir [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonToul	<i>BdPP 568.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.2</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.4</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.7</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.8</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.22a</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.23</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.24</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.25¹</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.26²</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.27</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.28</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>BdPP 569.39</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonLeys	<i>Verays Dieus [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>Mei amic e [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonMa	<i>O Maria, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
AnonM	<i>Inperaytriz de [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonM	<i>Rosa plasent</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Ai, vergen [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>La flor del [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Salve Regina, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Sancta Maria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Segner Dieus, [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

TROVATORE	COMPONIMENTO	BE <i>d</i> T							CHAGUINIAN		O'SULLIVAN	
		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
AnonW	<i>Vergen sainta</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Altisme Deu,</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AnonW	<i>Regina vergen</i> [...]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

APPENDICE II

Tavole della tradizione manoscritta

Tavola 2.36. Tradizione manoscritta (testi accolti)

Indice dei mss.

- C* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856
- D* (*D^a-D^b-D^c-d*) = Modena, Biblioteca Estense, α R 4 4
- Fi* = Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ashburnham, 40^a e 40^b (*olim* 105^a e 105^b)
- I* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854
- K* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12.473 (*olim* Vat. 3204)
- Libre vermell* = Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, 1
- R* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22.543 (*olim* La Vallière 14, 2701)
- Si* = Siena, Biblioteca Comunale, H, III, 3
- Sg* = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146, «Cançoner Gil»
- T* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15.211 (*olim* supp. fr. 683)
- T¹* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2884 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.007) [versione lunga in prosa]
- T²* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2883 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.006) [versione corta in prosa]
- V* = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278 (*olim* fr. App. cod. XI)
- Z* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1745
- a¹* = Modena, Biblioteca Estense, Càmpori, γ N 8 4: 11, 12, 13
- b239* = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 239
- e* = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini, lat. 3965
- n* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 24.406
- q* = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268
- t* (*t¹-t²*) = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2885, «Registre de Cornet» (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.010)
- t³* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2886, «Registre de Galhac» (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.009)
- w* = Bamberg, Staatsbibliothek, msc. lit. 136 (*olim* Ed. IV. 11)
- x* = Citazioni del Barbieri in *Dell'origine della poesia rimata*

Tavola 2.39. Tradizione manoscritta I (testi accolti)

TESTO	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>Fi</i>	<i>I</i>	<i>K</i>	<i>Lli.ve</i>	<i>R</i>	<i>Si</i>	<i>Sg</i>	<i>T</i>	<i>T1</i>	<i>T2</i>	<i>V</i>	<i>Z</i>	<i>a^l</i>	<i>b239</i>	<i>e</i>	<i>q</i>	<i>t</i>	<i>t^β</i>	<i>w</i>	<i>z</i>	T	
<i>BdT</i> 9.9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 464.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 466.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 468.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 472.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 473.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdT</i> 57.1	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 480.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 482.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 486.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdT</i> 434a.8	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 434a.54	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 491.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdT</i> 154.2	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 154.6	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 154.7	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 159.1	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdPP</i> 493.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdT</i> 206.1	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
<i>BdT</i> 248.7	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 248.27	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 248.31	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 248.44	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 248.47	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 248.70	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 248.73	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdT</i> 248.88	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdPP</i> 522.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1

TESTO	C	D	Fi	I	K	Lli.ve	R	Si	Sg	T	T1	T2	V	Z	a1	b239	e	q	t	t3	w	z	T
<i>BdT</i> 282.2	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	7
<i>BdT</i> 282.10	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	4
<i>BdT</i> 282.17	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	4
<i>BdT</i> 335.70	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 338.1	x	x	-	x	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	6
<i>BdT</i> 342.1	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 344.1	-	x	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
<i>BdT</i> 370.15	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
<i>BdT</i> 461.123	-	-	x	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	4
<i>BdT</i> 461.192a	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	1
<i>BdPP</i> 558.12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 569.25	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>BdPP</i> 569.39	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	1
<i>Inperaytriz de [...]</i>	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
<i>Ai Vergen [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
<i>La flor del [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
<i>Salve regina [...]</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
<i>Sancta Maria</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	1
TOTALE	19	5	1	5	5	1	11	1	2	1	2	1	1	2	4	1	1	4	3	8	1	1	

Tavola 2.37. Tradizione manoscritta II (testi esclusi)

Indice dei mss.

- B = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1592 (*olim* 7614)
- C = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856
- D (*D^a-D^b-D^c-d*) = Modena, Biblioteca Estense, α R 4 4
- F = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi, L.IV.106
- Fi* = Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ashburnham, 40^a e 40^b (*olim* 105^a e 105^b)
- I = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854
- K = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12.473 (*olim* Vat. 3204)
- M = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12.474 (*olim* Vat. Lat 3794, poi suppl. fr. 2033)
- N = New York, Pierpont Morgan Library, 819 (*olim* (anc. Sir Thomas Phillipps, n° 8335)
- R = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22.543 (*olim* La Vallière 14, 2701)
- Libre vermell* = Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, 1
- Sg* = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146, «Cançoner Gil»
- Q* = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909
- T = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15.211 (*olim* supp. fr. 683)
- T¹* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2884 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.007) [versione lunga in prosa]
- T²* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2883 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.006) [versione corta in prosa]
- VeAg* = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7-8, «Cançoner Vega Aguiló»
- Z = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1745
- a¹* = Modena, Biblioteca Estense, Càmpori, γ N 8 4; 11, 12, 13
- b239* = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 239
- q* = Extravag. 268 = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268
- t^β* = Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2886, «Registre de Galhac» (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.009)
- 1 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3824
- 2 = Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu, BA1
- 3 = London, British Library, Harley 3183
- 4 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 25415 (*olim* Gaignières 41)
- 5 = Leiden, Universiteitsbibliotheek, Vossiani Latini, oct. 60
- 6 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv.acq.fr. 4232
- 7 = Barcelona. Arxiu de la Corona d'Aragó, fons Sant Cugat, 14
- 8 = Sevilla, Biblioteca Colombina, sans cote

- 9 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini, lat 1862
10 = Marseille, Bibliothèque J. T Bory, 1
11 = Orléans, Bibliothèque municipale, 444
12 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1139

Tavola 2.37. Foglio Excel

Tavola 2.38. Concorde sigle tradizione ms.

SIGLE UTILIZZATE PER I CANZONIERI TROBADORICI ⁹⁶⁶	AVALLE (1992)	OROZ (1972)	Sigla adottata
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1592	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>
Modena, Biblioteca Estense, α R 4 4	<i>D</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi, L.IV.106	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>
Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ashburnham, 105b	-	<i>Fi</i>	<i>Fi</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854	<i>I</i>	<i>I</i>	<i>I</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12.473	<i>K</i>	<i>K</i>	<i>K</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12.474	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>M</i>
New York, Pierpont Morgan Library, 819	<i>N</i>	<i>N</i>	<i>N</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22.543	<i>R</i>	<i>R</i>	<i>R</i>
Siena, Biblioteca Comunale, H, III, 3	-	<i>Si</i>	<i>Si</i>
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 64	<i>Sg</i>	<i>Sg</i>	<i>Sg</i>
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909	<i>Q</i>	<i>Q</i>	<i>Q</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15.211	<i>T</i>	<i>T</i>	<i>T</i>
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7-8	<i>Ve.Ag</i>	-	<i>Ve.Ag</i>
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278	<i>V</i>	<i>V</i>	<i>V</i>
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1745	-	<i>Z</i>	<i>Z</i>
Modena, Biblioteca Estense, Càmpori, γ N 8 4; 11, 12, 13	<i>a'</i>	-	<i>a'</i>
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini, lat. 3965	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Bamberg, Staatsbibliothek, msc. lit. 136	-	<i>w</i>	<i>w</i>
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extravag. 268	-	-	<i>q</i>
Montserrat, Biblioteca del Monestir de Montserrat, 1	-	-	<i>Llibre vermell</i>

⁹⁶⁶ In questa ricerca impieghiamo le sigle adottate da AVALLE 1993 (che prende come base le catalogazioni di BARSTCH 1872 e di JEANROY 1916); per i mss. assenti da tale contributo, adottiamo le sigle proposte da OROZ 1972.

SIGLE UTILIZZATE PER I TESTI DELLA SCUOLA TOLOSANA	NOULET (1977 ^[1849])	NOULET-CHABANEAU (1974 ^[1888])	JEANROY (1916)	ZUFFEREY (1981)	Sigla adottata
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146	-	-	<i>Sg</i>	<i>D</i>	<i>Sg</i>
Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2885	<i>ms. 1</i>	<i>A-B</i>	<i>t¹ - t²</i>	<i>A-B</i>	<i>t¹ - t²</i>
Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2886	<i>ms. 2</i>	-	<i>t³</i>	<i>C</i>	<i>t³</i>

SIGLE UTILIZZATE PER LE <i>Lays d'amors</i>	JEANROY (<i>Lays</i>) (1949)	CHABANEAU (1885)	SALVAT (1971)	ZUFFEREY (1981)	NAVAS (2019)	Sigla adottata
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 239	<i>B delle Lays</i>	-	<i>b</i>	<i>Y</i>	<i>b239</i>	<i>b239</i>
Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2884	<i>A delle Lays</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>X</i>	<i>T¹</i>	<i>T¹</i>
Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2883	<i>C delle Lays</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>Z</i>	<i>T²</i>	<i>T²</i>

TAVOLE SERIAZIONI

Legenda

A continuazione riportiamo le seriazioni dei diversi *corpora* presi in esame. La disposizione dell'ordine dei mss. si rifà all'ordine in cui sono stati studiati nel cap. II. Le liriche mariana saranno indicate in colore grigio e in grassetto; mentre per le canzoni religiose impiegheremmo unicamente il grassetto.

Per più chiarezze riportiamo l'elenco dei codici:

Tavola 2.39. Seriazioni ms. *C*

Tavola 2.40. Seriazioni ms. *R*

Tavola 2.41. Seriazioni ms. *I*

Tavola 2.42. Seriazioni ms. *K*

Tavola 2.43. Seriazioni ms. *a* e *a'*

Tavola 2.44. Seriazioni ms. *D*

Tavola 2.45. Seriazioni ms. *Sg*

Tavola 2.46. Seriazioni ms. *T*

Tavola 2.47. Seriazioni ms. *t¹-t²*

Tavola 2.39. Seriazioni ms. C

FqMars		
1	1	156.16
2	2	156.21
3	3	155.3
4	4	155.10
5	5	155.1
6	6	155.18
7	7	155.14
8	8	155.5
9	9	155.22
10	10	155.27
11	11	155.23
12	12	155.7
13	13	155.11
14	14	370.9
15	15	155.8
16	16	155.15
17	17	156.15

GrBorn		
18	1	242.55
19	2	242.1
20	3	242.80
21	4	242.31
22	5	242.47
23	6	242.69
24	7	242.63
25	8	242.34
26	9	242.72
27	10	242.48
28	11	242.62
29	12	242.24
30	13	242.41
31	14	242.6
32	15	242.13
33	16	242.19
34	17	242.65
35	18	242.28
36	19	242.66
37	20	242.60
38	21	242.76
39	22	213.1a

40	23	242.49
41	24	242.74
42	25	242.12
43	26	242.18
44	27	242.68
45	28	242.5
46	29	242.46
47	30	242.58
48	31	242.17
49	32	242.40
50	33	242.16
51	34	242.36
52	35	242.59
53	36	242.42
54	37	242.11
55	38	242.71
56	39	242.2
57	40	242.3
58	41	242.53
59	42	242.51
60	43	242.39
61	44	242.57
62	45	242.45
63	46	242.54
64	47	242.30
65	48	242.32
66	49	242.4
67	50	242.75
68	51	242.73
69	52	242.20
70	53	242.79
71	54	242.70
72	55	242.25
73	56	242.43
74	57	242.37
75	58	242.26
76	59	205.4b
77	60	323.1
78	61	242.27
79	62	242.44
80	63	242.78
81	64	242.67
82	65	242.64

FqMars		
482	1	124.14
483	2	124.2
484	3	124.18
485	4	124.10
486	5	124.12
487	6	65.3
488	7	65.2
489	8	65.1
490	9	124.1
491	10	124.17
492	11	124.9a
493	12	124.11
494	13	124.6
495	14	421.4
496	15	124.9
497	16	124.8
498	17	124.16
499	18	124.5
500	19	124.3
501	20	124.7
502	21	124.13
503	22	124.15

PA _v		
527	1	323.15
528	2	323.3
529	3	323.12
530	4	323.9
531	5	323.19
532	6	323.17
533	7	323.10
534	8	323.20
535	9	323.13
536	10	323.21
537	11	323.14
538	12	323.18
539	13	323.8
540	14	323.16
541	15	323.11

FqRom		
680	1	366.27a
681	2	156.5
682	3	156.6
683	4	156.14

684	5	155.13
685	6	156.12
686	7	156.11
687	8	156.10

Perd		
716	1	370.3
717	2	30.5
718	3	56.1
719	4	370.13
720	5	370.14
721	6	370.8
722	7	70.11
723	8	404.3
724	9	370.15

BnVenzac		
773	1	71.1
774	2	71.3
775	3	71.1a
776	4	323.6
777	5	293.12
778	6	71.2

PCard		
817	1	335.16
818	2	335.57
819	3	335.17
820	4	335.30
821	5	335.49
822	6	335.7
823	7	335.53
824	8	335.58
825	9	335.13
826	10	335.9
827	11	335.45
828	12	335.5
829	13	335.38
830	14	335.46
831	15	335.48
832	16	335.31
833	17	335.25
834	18	335.66
835	19	335.44
836	20	335.6

837	21	335.33
838	22	335.29
839	23	335.41
840	24	335.18
841	25	335.40
842	26	335.15
843	27	335.32
844	28	335.12
845	29	335.43
846	30	335.24
847	31	335.47
848	32	335.4
849	33	335.2
850	34	335.10
851	35	335.61
852	36	335.26
853	37	335.28
854	38	335.52
855	39	335.63
855a	39a	335.14a
856	40	335.69
857	41	335.54
858	42	335.62
859	43	335.67
860	44	335.65
861	45	335.19
862	46	335.68
863	47	335.39
864	48	335.55
865	49	335.34
866	50	335.60
867	51	335.51
868	52	335.20
869	53	335.11
870	54	335.70

BnVenzac		
871	1	248.82
872	2	248.6
873	3	248.26
874	4	248.83
875	5	248.10
876	6	248.5
877	7	248.58
878	8	248.8
879	9	248.1

880	10	248.18
881	11	248.7
882	12	248.19
883	13	248.2
884	14	248.13
885	15	248.23
886	16	248.80
887	17	248.67
888	18	248.63
889	19	248.24
890	20	248.56
891	21	248.44
892	22	248.33
893	23	248.29
894	24	248.46
895	25	248.60
896	26	248.48
897	27	248.85
898	28	248.71
899	29	248.53
900	30	248.87
901	31	248.68
902	32	248.89
903	33	248.21
904	34	248.79
905	35	248.66
906	36	248.62
907	37	248.55
908	38	248.69
909	39	248.27
910	40	248.52
911	41	248.12
912	42	248.30
913	43	248.31
914	44	248.61
915	45	248.45
916	46	248.72
917	47	248.59
918	48	248.47
919	49	248.84
920	50	248.88
921	51	248.86
922	52	248.81
923	53	248.17
924	54	248.65
925	55	248.78
926	56	248.57

927	57	248.49
928	58	248.51
929	59	248.32
930	60	248.50
931	61	248.22
932	62	248.15
933	63	248.3
934	64	248.64
935	65	248.9
936	66	248.4
937	67	248.70
938	68	248.73

Gavaud		
956	1	174.7
957	2	174.9
958	3	174.8
959	4	174.6
960	5	174.3
961	6	174.10
962	7	174.4
963	8	174.1
964	9	174.5
965	10	88.1

FqLun		
973	1	154.5
974	2	154.1
975	3	154.4
976	4	154.3
977	5	154.6
978	6	154.7
979	7	154.2

JoEst		
988	1	266.2
989	2	226.7
990	3	266.5
991	4	266.9
992	5	266.11
993	6	266.4
994	7	266.3
995	8	266.6
996	9	266.8

997	10	266.1
998	11	266.10

RmGauc		
999	1	401.2
1000	2	401.8
1001	3	401.9
1002	4	401.1
1003	5	401.5
1004	6	401.4
1005	7	401.3
1006	8	401.7

LanfCig		
1032	1	80.8a
1033	2	282.23
1034	3	282.2

PEsp		
1053	1	342.2
1054	2	342.3
1055	3	342.1

GlHaupt		
1141	1	206.3
1142	2	206.1

BnAur		
1149	1	57.3
1150	2	57.4
1151	3	57.1
1152	4	57.2

Tavola 2.40. Seriazioni ms. R

Marcabr (R ¹)		
1	1	293.35
2	2	293.34
3	3	293.38
4	4	293.30
5	5	293.17
6	6	293.15
7	7	293.31
8	8	293.43
9	9	293.33
10	10	293.18

PAIv (R ¹)		
11	1	323.16
12	2	323.21
13	3	323.14
14	4	323.11
15	5	323.15
16	6	323.18
17	7	323.8
18	8	323.12

GrBorn (R ¹)		
41	1	242.69
42	2	242.65
43	3	242.69
44	4	242.24

GrBorn (R ²)		
51	1	242.64
52	2	242.4b
53	3	242.80
54	4	242.62
55	5	242.19

FqMars (R ²)		
95	1	155.15

GcFaid (R ²)		
106	1	167.58 ¹
107	2	167.46
108	3	167.2
109	4	167.29
110	5	167.30a

FqRom (R ²)		
115	1	156.6
116	2	156.14
117	3	155.13
118	4	156.12
119	1	194.11
120	1	10.4
121	1	213.1
122	5	156.15
123	6	132.8
124	7	70.10

PVid (R ²)		
126	1	364.10
127	2	366.34
128	3	364.43
129	4	364.16
130	1	10.23
131	1	364.35²
132	2	364.38
133	3	364.49
134	4	364.23
135	5	364.27

DPard (R ³)		
258	1	124.1
259	2	124.10
260	3	124.11
261	4	124.15
262	5	124.9a
263	6	124.6
264	7	124.14
265	8	124.3
266	9	124.7

¹ Ultima stanza: strofa finale dedicata alla Terrasanta (aspettativa di Crociata), cfr. *BEdT*.

² politico-morale, con due strofe finali di tono amoroso-cortese e di contenuto consolatorio rispetto alla decadenza del mondo, *BEdT*.

FqMars~FqRom (R ^{6a})		
430	1	155.16
431	2	155.21
432	3	370.9
433	4	155.20
434	5	106.14
435	1	156.10
436	2	30.16
437	3	155.2
438	4	156.11

Caden (R ^{6a})		
455	1	106.18
456	2	106.22
457	3	106.7
458	4	106.2
459	5	106.12
460	6	106.16
461	7	106.21

Perd (R ^{8b})		
784	1	370.3
785	2	370.14
786	3	370.8
787	4	404.3
788	5	30.5
789	6	370.13
790	7	70.11
791	8	370.15

Gavaud (R ^{8b})		
827	1	174.11
828	2	174.6
829	3	174.3
830	4	174.7
831	5	174.10
832	6	174.9
833	7	174.4
834	8	174.1
835	9	174.8
836	10	174.5

PEsp (R ^{8b})		
837	1	342.1
838	2	342.2

GrRiq (R^{10})		
873	1	248.82
874	2	248.6
875	3	248.26
876	4	248.83
877	5	248.10
878	6	248.5
879	7	248.58
880	8	248.8
881	9	248.1
882	10	248.18
883	11	248.7
884	12	248.19
885	13	248.2
886	14	248.13
887	15	248.23
888	16	248.80
889	17	248.67
890	18	248.63
891	19	248.24
892	20	248.56
893	21	248.44
894	22	248.33
895	23	248.29
896	24	248.46
897	25	248.60
898	26	248.48
899	27	248.85
900	28	248.71
901	29	248.53
902	30	248.87
903	31	248.68
904	32	248.89
905	33	248.21
906	34	248.79
907	35	248.66
908	36	248.62
909	37	248.55
910	38	248.69
911	39	248.27
912	40	248.52
913	41	248.12
914	42	248.30
915	43	248.31
916	44	248.61
917	45	248.45

918	46	248.72
919	47	248.59
920	48	248.47
921	49	248.84
922	50	248.88
923	51	248.65
924	52	248.78
925	53	248.57

Tavola 2.41. Seriazioni ms. I

PAlv		
1	1	323.1
2	2	323.16
3	3	323.15
4	4	323.5
5	5	323.17
6	6	323.2
7	7	323.6

LanfCig		
355	1	282.5
356	2	282.12
357	3	282.3
357'	4	282.16
358	5	282.25
359	6	282.17
360	7	282.2
361	8	282.10
362	9	282.4
363	10	282.7
364	11	282.23
365	12	282.20
366	13	282.8
367	14	282.6
368	15	282.21
369	16	282.19
370	17	282.18
371	18	282.22

BertZorzi		
389	1	74.10
390	2	74.13
391	3	74.2
392	4	74.18
393	5	74.4
394	6	74.3
395	7	74.9
396	8	74.16
397	9	74.7
398	10	74.11
399	11	74.12
400	12	74.8
401	13	74.15

402	14	74.6
------------	-----------	-------------

PGL		
447	1	344.4
448	2	344.3
449	3	344.1

Caden		
464	1	106.21
465	2	106.10
466	3	106.7
467	4	106.14
468	5	106.8
469	6	106.17
470	7	106.12
471	8	106.2
472	9	106.18
473	10	106.22
474	11	106.20
475	12	106.16
476	13	106.15
477	14	106.25
478	15	106.3
479	16	106.5
480	17	106.23

Indice		
-	72	GrCal
-	73	GlRainol
-	74	RbAur
-	75	PMilo
-	76	RmBist
-	77	UcBachal
-	78	RbBelij
-	79	ArnTin
-	80	GrSal
-	81	PCorb
-	82	PArg
-	83	Resposta
-	84	Coms de Foix
-	85	PArg
-	86	Coms de Foix

Tavola 2.42. Seriazioni ms. K

PAlv		
1	1	323.1
2	2	323.16
3	3	323.15
4	4	323.5
5	5	323.17
6	6	323.2
7	7	323.6

LanfCig		
355	1	282.5
356	2	282.12
357	3	282.3
358	4	282.16
359	5	282.25
360	6	282.17
361	7	282.2
362	8	282.10
363	9	282.4
364	10	282.7
365	11	282.23
366	12	282.20
367	13	282.8
368	14	282.6
369	15	282.21
370	16	282.19
371	17	282.18
372	18	282.22

BertZorzi		
390	1	74.10
391	2	74.13
392	3	74.2
393	4	74.18
394	5	74.4
395	6	74.3
396	7	74.9
397	8	74.16
398	9	74.7
399	10	74.11
400	11	74.12
401	12	74.8
402	13	74.15

403	14	74.6
------------	-----------	-------------

PGI		
446	1	344.3
447	2	344.1

Caden		
463	1	106.21
464	2	106.10
465	3	106.7
466	4	106.14
467	5	106.8
468	6	106.17
469	7	106.12
470	8	106.2
471	9	106.18
472	10	106.22
473	11	106.20
474	12	106.16
475	13	106.15
476	14	106.25
477	15	106.3
478	16	106.5
479	17	106.23
480	18	132.4a
481	19	106.13

Indice I		
iiij	71	GrCal
j	72	GlRainol
xviiij	73	RbAur
v	74	PMilo
j	75	RmBist
ij	76	UcBachal
j	77	RbBelij
j	78	ArnTin
j	79	GrSal
j	80	PCorb

Tavola 2.43. Seriazioni ms. $a - a^l$

PAlv – a		
133	1	323.13
134	2	323.18
135	3	323.14
136	4	323.11
137	5	323.16

AimBel – a		
249	1	9.7
250	2	9.8
251	3	9.18
252	4	9.12
253	5	9.9

LanfCig – a^l		
129	1	282.5
130	2	282.12
131	3	282.3
132	4	282.16
133	5	282.25
134	6	282.17
135	7	282.2
136	8	282.10
137	9	282.4
138	10	282.7
139	11	282.23
140	12	282.20
141	13	282.8
142	14	282.6
143	15	282.21
144	16	282.19
145	17	282.18
146	18	282.22

DPrad – a^l		
236	1	124.11
237	2	124.10
238	3	124.13
239	4	124.14
240	5	124.17
241	6	124.9a
242	7	124.18
243	8	124.7

244	9	124.2
245	10	124.15

Tavola 2.44. Seriazioni ms. *D*

PAlv – <i>D</i> (sezione canzoni)		
1	1	323.2
2	2	323.1
3	3	323.5
4	4	323.17
5	5	323.6
6	6	323.15

DPrad – <i>D</i> (sezione canzoni)		
193	1	124.1
194	2	124.3
195	3	124.9a
196	4	124.13
197	5	124.14
198	6	124.17
199	7	124.8
200	8	124.18
201	9	124.7
202	10	124.4
203	11	124.15

PAlv – <i>D^a</i>		
527	1	323.16

PGI – <i>D^a</i>		
696	1	344.1
697	2	344.4
698	3	344.3

Tavola 2.45. Seriazioni ms. *Sg*

Cerv		
1	1	434a.84
2	2	434a.39
3	3	434a.38
4	4	434a.13
5	5	434a.18
6	6	434a.48
7	7	434a.35
8	8	434a.10
9	9	434a.45
10	10	434a.53
11	11	434a.54
12	12	434a.63
13	13	434a.58
14	14	434a.61
15	15	434a.60
16	16	434a.14
17	17	434a.70
18	18	434a.15
19	19	434a.77
20	20	434a.82
21	21	434a.83
22	22	434a.2
23	23	434a.55
24	24	434a.17
25	25	434a.50
26	26	434a.59
27	27	434a.69
28	28	434a.49
29	29	434a.24
30	30	434a.51
31	31	434a.8
32	32	434a.19
33	33	434a.25
34	34	434a.23
35	35	434a.52
36	36	434a.28
37	37	434a.68
38	38	434a.68
39	39	434a.14
40	40	434a.16
41	41	434a.67
42	42	434a.43
43	43	434a.80

44	44	434a.22
45	45	434a.57
46	46	434.13
47	47	434a.42
48	48	434.2
49	49	434.31
50	50	434a.6
51	51	434a.30
52	52	434a.15
53	53	434a.41
54	54	434a.9
55	55	434.1
56	56	434a.76
57	57	434a.27
58	58	434a.21
59	59	434a.1
60	60	434a.46
61	61	434.11
62	62	434a.26
63	63	434a.75
64	64	434a.79
65	65	434a.72
66	66	434a.32
67	67	434a.33
68	68	434a.44
69	69	434a.7
70	70	434a.47
71	71	434a.56
72	72	434a.64
73	73	434a.78
74	74	434.4
75	75	434a.3
76	76	434a.37
77	77	434a.11
78	78	434a.5
79	79	434a.73
80	80	434a.12
81	81	434a.20
82	82	434a.36
83	83	434a.4
84	84	434a.81
85	85	434a.74
86	86	434a.29
87	87	434a.7c
88	88	434a.7b
89	89	434a.6b
90	90	434a.9a

91	91	434a.62
92	92	434.7
93	93	434a.40
94	94	434.7d
95	95	434.9b
96	96	434.7a
97	97	434.9c
98	98	434.14a
99	99	434a.34
100	100	434.1a
101	101	434.4a
102	102	434.1a
103	103	434a.71
104	104	434a.65

GrBor		
129	1	<i>razo</i> VII B B
129a	2	<i>razo</i> VII C b
129b	3	<i>razo</i> VII D
129c	4	<i>razo</i> VII E
129d	5	<i>razo</i> VII G
129e	6	<i>razo</i> VII F
130	7	<i>vida</i> VII A
131	8	242.31
132	9	242.58
133	10	242.47
134	11	242.62
135	12	242.16
136	13	242.48
137	14	242.43
138	15	242.72
139	16	242.53
140	17	242.1
141	18	242.28
142	19	242.59
143	20	242.69
144	21	242.80
145	22	242.3
146	23	323.1
147	24	242.11
148	25	242.13
149	26	242.44
150	27	242.69a
151	28	16.1

152	29	10.49
153	30	213.1a
154	31	330.19a
155	32	242.40
156	33	242.42
157	34	242.34
158	35	242.36
159	36	242.39
160	37	242.17
161	38	242.18
162	39	242.68
163	40	242.19
164	41	242.57
165	42	242.5
166	43	242.73
167	44	242.20
168	45	242.78
169	46	242.30
170	47	242.25
171	48	242.49
172	49	242.70
173	50	242.12
174	51	242.55
175	52	242.54
176	53	242.66
177	54	242.46
178	55	242.74
179	56	242.45
180	57	242.51
181	58	242.37
182	59	242.79
183	60	242.15
184	61	242.33
185	62	242.71
186	63	242.76
187	64	242.2
188	65	242.65
189	67	242.60
190	68	242.24
191	69	242.41
192	70	242.6
193	71	242.63
194	72	242.32
195	73	242.4
196	74	242.75
197	75	242.56
198	76	242.8

199	77	205.4b
200	78	242.64
201	79	106.14
202	80	106.18a
203	81	106.52a

Tavola 2.46. Seriazioni ms. *T*

PCard		
1	1	335.II
2	2	335.27
3	3	335.42
4	4	335.1
5	5	335.54
6	6	335.29
7	7	335.10
8	8	335.36
9	9	335.38
10	10	335.61
11	11	335.50
11a	11a	10.40
13	13	332.1
14	14	396.6
15	15	335.9
16	16	335.24
16a	16a	461.225
18	18	335.58
19	19	335.45
20	20	335.30
21	21	461.84
22	22	335.28
23	23	335.2
24	24	80.15
25	25	335.46
26	26	335.53
27	27	461.238
28	28	335.I
29	29	335.47
30	30	335.44
31	31	335.7
32	32	335.25
33	33	335.5
34	34	335.15
35	35	461.236
36	36	335.69
37	37	335.39
38	38	335.60
39	39	335.11
40	40	335.34
41	41	335.21
42	42	335.19
43	43	335.12
44	44	335.65

45	45	335.62
46	46	335.13
47	47	461.8
48	48	335.6
49	49	335.40
50	50	461.115
51	51	461.52
52	52	335.18
53	53	335.26
54	54	335.67
55	55	335.17
56	56	335.48
57	57	461.15
58	58	335.52
59	59	335.63
60	60	335.43
61	61	335.20
62	62	461.30
63	63	461.96
64	64	335.20
65	65	335.43
66	66	335.31
67	67	335.14a
68	68	461.244
69	69	335.33
70	70	335.59
71	71	461.14
72	72	461.112
73	73	461.55
74	74	461.182
75	75	335.33
76	76	335.41
77	77	335.49
78	78	335.70
79	79	461.11
80	80	335.57
81	81	335.32
82	82	461.7a

Tavola 2.47. Seriazioni mss. t^1-t^2

RmCor (t^1)		
1	1	558.14 ⁹⁶⁹
2	2	558.21
3	3	558.42
4	4	558.34
5	5	558.d; 558.f
6	6	558.e
7	7	558.c
8	8	558.11
9	9	558.6
10	10	558.23
11	11	558.18
12	12	558.25
13	13	558.39
14	14	558.41
15	15	558.3
16	16	558.17
17	17	558.26
18	18	558.b
19	19	558.40
20	20	558.12
21	21	558.35
22	22	558.15
23	23	558.1
24	24	558.30
25	25	558.37
26	26	558.38
27	27	558.2
28	28	558.10
29	29	558.h (482.2)
30	30	558.32 (549.1)
31	31	558.5 (497.1)
32	32	501.1 (558.29)
33	33	467.1 (558.33)
34	34	558.a
35	35	558./
36	36	558./
37	37	558./

⁹⁶⁹ Il numero indicato nella terza colonna risale alla schedatura della *BdPP*.

<i>t^b</i>		
38	1	472.1
39	1	554.1
40	1	557.1
41	1	540.1

TAVOLE MANICULAE

Legenda

Riportiamo a continuazione le Tavole relative allo studio delle *maniculae* contenute in alcune delle sillogi analizzate; i segni adottati risultano gli stessi della sezione anteriore: il color grigio e il grassetto per le canzoni mariane e il solo grassetto per i componimenti religiosi; in quest'occasione però per una maggiore contestualizzazione indicheremo anche il genere del componimento nell'ultima colonna della tavola.

Riportiamo le abbreviazioni adottate

alba.r	alba religiosa
can.	canzone
can.cr.	canzone di crociata
can.r.	canzone religiosa
can.r.m	canzone religiosa mariana
dev.	<i>devinalh</i>
past.	pastorella
pl.	<i>planb</i>
pl.r.	<i>planb</i> religioso
vers.a.	<i>vers</i> amoroso
vers.r.	<i>vers</i> religioso
vers.s.	<i>vers</i> scherzoso

Procediamo con l'elenco dei manoscritti studiati:

Tavola 2.48. *Maniculae* ms. C

Tavola 2.49. *Maniculae* ms. R

Tavola 2.50. *Maniculae* ms. K

Tavola 2.51. *Maniculae* ms. t¹-t²

Tavola 2.48. *Maniculae* ms. C

FASC.	CARTA	NUM.	BDT	RÉP	TIPO.	DETTAGLI	GENERE
I	2v	5	155.1	324: 3	<i>a</i>	n. II, accanto all' <i>incipit</i>	can
I	3v	8	155.5	77: 1	<i>b</i>	n. III, accanto all' <i>incipit</i>	can.
I	6v	17	156.15	70: 1	<i>a</i>	n. IV accanto all' <i>incipit</i>	alba.r.
I	8v	23	242.69	19: 2	<i>b</i>	I <i>cobla</i> , margine interno	ten.fit
II	18r	48	242.17	754: 2	<i>a</i>	n. VI accanto all' <i>incipit</i>	can.
II	20r	52	242.59	653: 1	<i>a</i>	n. V accanto all' <i>incipit</i>	can.
II	23r	62	242.45	693: 1	<i>a</i>	n. VI, accanto all' <i>incipit</i>	can.
III	31r	84	364.11	488: 2	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	can.
III	33v	90	364.43	162: 1	<i>a</i>	n. VIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.sir.
III	34r	92	364.36	577: 40	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
III	35r	94	364.10	577: 38	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
IV	37v	100	364.8	577: 215	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine esterno	can.cr
IV	45r	126	364.7	389: 2	<i>a</i>	n. IX, accanto all' <i>incipit</i>	can.
IV	47r	132	70.43	407: 9	<i>a</i>	n. X, accanto all' <i>incipit</i>	can.
V	55v	157	70.23	460: 1	<i>a</i>	n. XII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
V	56r	159	70.26	461: 1	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	vers
V	58v	166	70.4	263: 1	<i>a</i>	n. XI accanto all' <i>incipit</i>	can.
V	60v	172	167.58	486: 2	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
VII	76v	217	406.40	819: 1	<i>a</i>	n. XVII accanto all' <i>incipit</i>	can.
VII	84v	242	406.39	624: 68	<i>a</i>	n. XX accanto all' <i>incipit</i>	can.
VIII	86v	249	10.25	32: 1	<i>a</i>	n. XXI, accanto all' <i>incipit</i>	can.
VIII	88r	254	10.27	495: 1	<i>a</i>	n. XXI, accanto all' <i>incipit</i>	can.
VIII	91v	265	10.42	417: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	can.
VIII	93r	269	10.23	5: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	ten.fit.
VIII	96r	279	10.52	168: 1	<i>c?</i>	II <i>cobla</i> , margine esterno	can.
IX	100r	291	366.2	382: 111	<i>a</i>	n. XXIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
IX	100r	291?	366.2?	382: 111?	<i>a</i>	Margine sinistro, verso fuori	can.
IX	105r	307	366.26	302: 13	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
IX	108r	318	30.16	577: 82	<i>a</i>	n. XXIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
IX	108v	319	30.22	789: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
IX	109r	321	30.21	87: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
IX	114v	338	30.3	495: 2	<i>a</i>	n. XXV, accanto all' <i>incipit</i>	can.
IX	114v	338	30.3	495: 2	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
X	118v	351	375.22	577: 116	<i>a</i>	n. XXVI, accanto all' <i>incipit</i>	can.cr.
X	119v	354	375.8	491: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.cr.
X	120r	355	375.2	297: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.cr.
XI	126r	373	392.28	577: 44	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
XII	134r	395	234.8	382: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	ten.fit.
XII	136r	401	234.16	3: 4	<i>a</i>	n. XXIX, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XII	137r	402	80.38	610: 1	<i>b</i>	V <i>cobla</i> , margine destro	can.
XII	137r	402	80.38	610: 1	<i>b</i>	VI <i>cobla</i> , margine destro	can.
XIII	145v	428	9.3	577: 2	<i>a</i>	n. XXVIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XIII	146r	429	9.14	577: 78	<i>d</i>	IV <i>cobla</i> ?, margine inf.	can.
XIII	146r	430	9.12	421: 2	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
XIII	146v	432	9.8	705: 5	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine inferiore	can.

XIII	148v	437	406.9	180: 1	<i>a</i>	n. XXI, accanto all' <i>incipit</i> ¹	can.
XIV	159r	468	276.1 ²	612: 4	<i>a</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
XIV	160v	473	202.7	577: 208	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	serv.
XIV	162v	479	202.8	740: 3	<i>a</i>	n. XXXII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XV	176v	521	293.30	51: 5	<i>a</i>	n. XXXIII, accanto all' <i>incipit</i>	pasto.
XV	178r	527	323.15	405: 1	<i>a</i>	n. XXXIII, accanto all' <i>incipit</i>	vers.a.
XVI	182v	540	323.16	124: 4	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers.r.
XVI	184r	543	305.14	335: 9	<i>a</i>	n. XXXIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XVI	186r	548	305.6	715: 1	<i>a</i>	n. XXXIII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XVI	191r	563	173.7	65: 1	<i>c</i>	III <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XVII	193v	572	356.5	747: 2	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers.a.
XVII	194v	574	356.4	464: 1	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine sinistro	vers.a.
XVII	196v	581	389.14	657: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	vers.a.
XVII	199r	588	46.3 ³	447: 4	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	ten.
XVII	201v	595	389.28	223: 2	<i>a</i>	n. XXXIV, accanto all' <i>incipit</i>	vers.s.
XVIII	207v	614	47.7	555: 1	<i>a</i>	n. XXXV, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XVIII	209v	622	326.1	759: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
XVIII	212v	631	213.5	247: 2	<i>a</i>	n. XXXVII, accanto all' <i>incipit</i>	can.
XVIII	212v	631	213.5	247: 2	<i>b</i>	II <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XVIII	213v	633	213.6	418: 1	<i>c</i>	V <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XVIII	214v	637	262.1	571: 9	<i>c</i>	II <i>cobla</i> , margine sinistro	vers.a.
XVIII	216r	642	194.3	504: 11	<i>c</i>	III <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XIX	225r	671	457.26	624: 36	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.
XIX	228v	684	155.13 ⁴	382: 54	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
XX	229r	686	156.11	424: 4	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	serv.
XX	229v	686	156.11.	424: 4	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XX	229v	687	156.10	504: 24	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	can.r.
XX	232r	696	183.12	62: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XX	236r	708	16.18	698: 1	<i>b</i>	III <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XX	237r	712	16.11	270: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	can.
XX	239r	716	370.3	645: 2	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XXI	243v	730	355.20	589: 10	<i>b</i>	II <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XXII	255v	767	450.4	624: 43	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
XXII	256r	768	450.3	547: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	serv.
XXII	257r	770	450.6	624:62	<i>b</i>	V <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XXII	262r	785	225.13	577: 103	<i>b</i>	II <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XXII	263r	788	225.11	335: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	serv.
XXIII	266r	797	76.12	1 1	<i>e</i>	III <i>cobla</i> , margine sinistro ⁵	pl.r.
XXIII	274r	822	335.7	424: 9	<i>b</i>	<i>cobla</i> IV, margine sinistro	can.
XXIV	281v	849	335.2	576: 2	<i>e</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro ⁶	serv.
XXIV	284r	858	335.62	326: 7	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	serv.
XXIV	286r	863	335.39	577: 32	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	serv.
XXIV	286v	866	335.60	351: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine inferiore	serv.
XXV	295v	891	248.44	571: 3	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XXV	296v	894	248.46	747: 7	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XXV	298v	900	248.87	611: 1	<i>b</i>	<i>cobla</i> III, margine interno	vers

¹ Magari XXXI?, come suggerisce RADAELLI 2005, p. 190.

² Il testo viene attribuito a Caden.

³ Attribuito a RmAur.

⁴ Attribuito a FqRom.

⁵ Un'annotazione accompagna la *manicula*: «Margarida».

⁶ Indicazioni sulla melodia affiancano la *manicula*: «en soo deu plant deu | Rey juen danglet(er)re».

XXVI	302v	912	248.30	382: 19	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XXVI	303v	915	248.45	577: 25	<i>b</i>	III <i>cobla</i> , margine interno	vers.
XXVI	304r	917	248.59	192: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine inferiore	vers
XXVI	305r	919	248.84	380: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	vers
XXVI	307r	921	248.86	624: 39	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XXVI	307r	921	248.86	624: 39	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	vers
XXVII	313v	945	434.7	577: 54	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	serv.
XXVII	322v	971	319.7	382: 22	<i>b</i>	<i>Tornada</i> , margine inferiore ⁷	serv.
XXVIII	332v	1001	401.9	577: 119	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine inferiore	serv.
XXVIII	333r	1001	401.9	577: 119	<i>b</i>	V <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XXVIII	336r	1012	372.3	382: 25	<i>b</i>	II <i>cobla</i> , margine sinistro	serv.
XXVIII	336r	1013	372.5	390: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	serv.
XXIX	343r	1034	282.2	328: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine inferiore	can.r.m.
XXX	350v	1056	96.11	577: 96	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine inferiore	can.
XXX	357r	1075	235.1	577: 22	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine destro	can.
XXXI	361r	1087	87.1	25: 1	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine interno	ten.fit.
XXXII	373v	1124	455.1	302: 10	<i>e</i>	III <i>cobla</i> , margine inferiore ⁸	serv.
XXXII	376v	1131	256.1	577: 171	<i>b</i>	III <i>cobla</i> , margine inferiore	can.
XXXII	377r	1132	346.1	577: 112	<i>b</i>	IV <i>cobla</i> , margine sinistro	can.
XXXII	380v	1142	206.1	597: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	alba.r.
XXXII	381v	1145	376.1	624: 70	<i>b</i>	I <i>cobla</i> , margine interno	serv.
XXXIII	386r	1165	106.10	488: 1	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	can.r.
XXXIII	390v	1178	184.1	368: 2	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine interno	ten.
XXXIII	392v	1183	236.8	592: 8	<i>b</i>	<i>Incipit</i> , margine sinistro	ten.

Descrizione (ms. C)

a. Di dimensioni ridotte e inserita nella parte estrema del margine, solitamente si presenta assieme ad un codice numerico; si contraddistingue per il disegno leggermente tondeggiante delle ditte e per la doppia linea inserita all'altezza del polso [fig. VIII].

b. Di dimensioni molto più variabili, la *manicula* può riscontrarsi ovunque dello specchio di scritte: margine destro, sinistro, intercolumnio. Pur presentando più variazioni nell'esecuzione del disegno (più o meno decorato), sussiste un tratto essenziale e del tutto ricorrente: l'acutezza del pollice e la maggiore lunghezza di una delle estremità, (s. XVI) [fig. IX].

c. *Manicula* di corpo minuto, gli scarsi casi in cui si verifica non consentono di congetturare posizioni frequenti. Si caratterizza per la lunghezza esagerata dell'indice e per presentare delle righe verticali nella parte superiore della mano, a imitazioni dei metacarpi (s. XV) [fig. X].

d. Un unico esempio di questa tipologia di *manicula* in c. 146r: si contraddistingue per la sua esecuzione rozza e irregolare, magari eseguita da una mano inesperta che prova ad imitare lo stesso segno apposito al margine destro della stessa carta (*b*) [fig. XI].

⁷ Sicuramente assieme all'annotazione «del baus», cfr. RADAELLI 2005, pp. 32, 237.

⁸ Annotazione marginale: «ion se .j.».

e. Di piccole dimensioni piccole e riscontrata in diversi spazi dello specchio di scrittura: si caratterizza per la totale orizzontalità dell'indice e per la forma triangolare e filigranato della parte inferiore del disegno; solitamente si presenta accompagnata di postille (s. XV) [fig. XII].

Figure

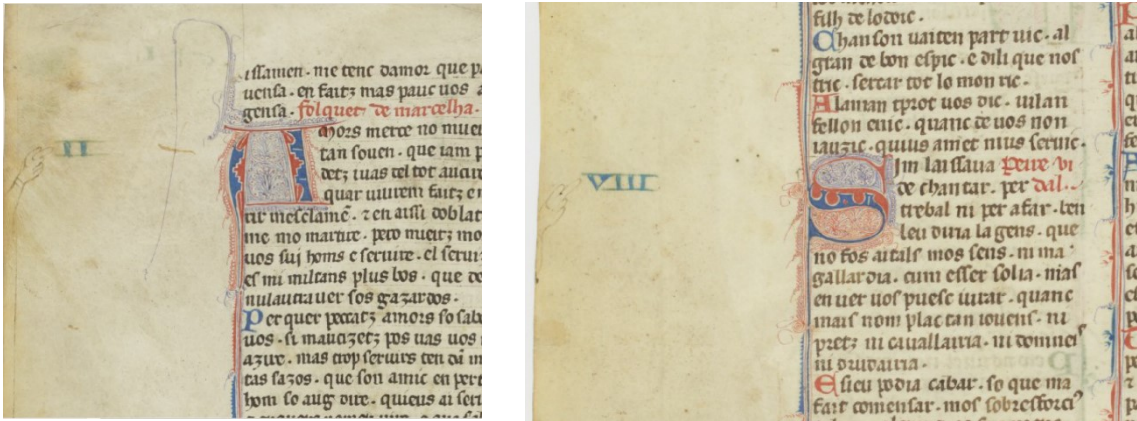


Fig. VIII - Tipologia a [rispettivamente, cc. 2v e 33v]

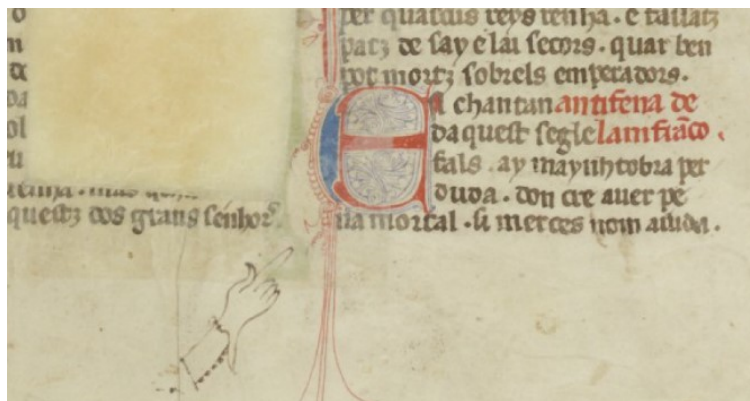
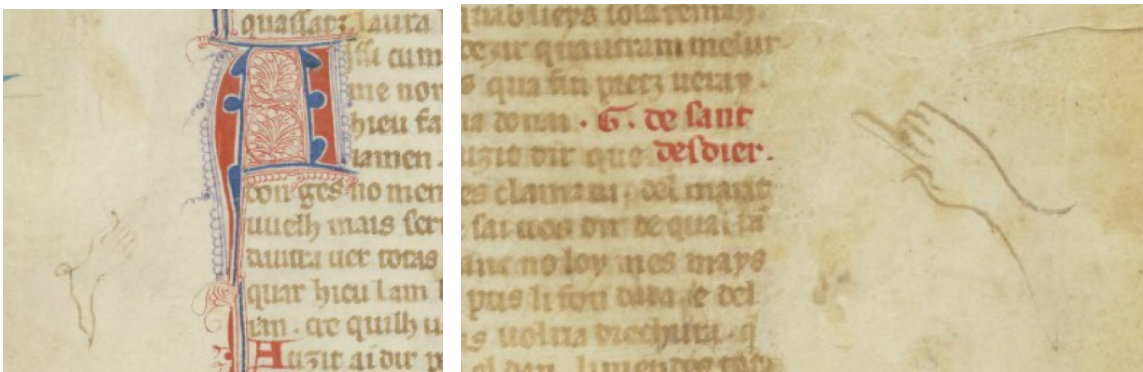


Fig. IX - Tipologia b [rispettivamente, cc. 114v, 134r e 343r]

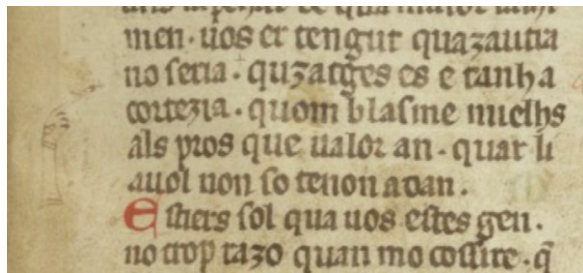
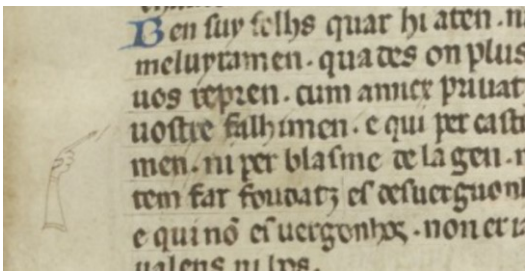


Fig. X - Tipologia *c* [rispettivamente, cc. 191r, 216r]

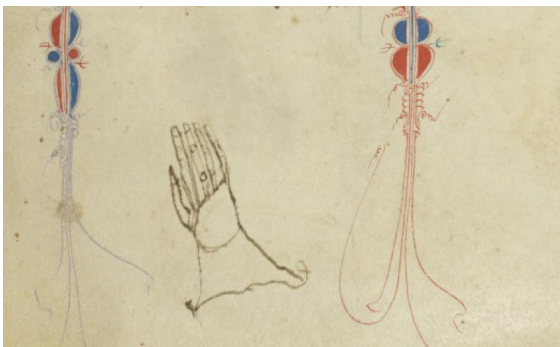


Fig. XI - Tipologia *d* e *b* [c. 146r]

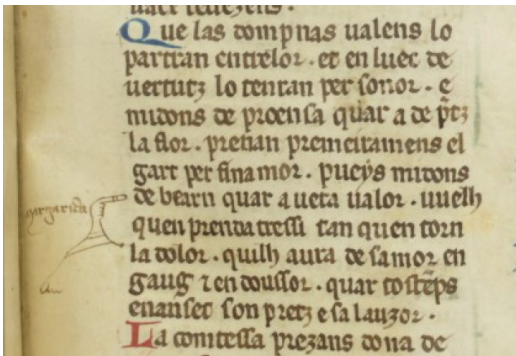


Fig. XII - Tipologia *e* [rispettivamente, cc. 266r, 281v]

Tavola 2.49. *Maniculae* ms. R

FASC.	CARTA	NUM.	<i>BdT</i>	<i>RÉP</i>	TIPO.	DETTAGLI	GENERE
I	5r	2	293.34	405: 5	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers (m./s.)
I	5r	3	293.38	430: 6	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers (m./s.)
I	5r	5	293.17	118: 1	<i>a</i>	Accanto alla VI <i>cobla</i>	vers (m./s.)
I	5r	7	293.31	371: 1	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers (m./s.)
I	5v	10	293.18	55: 9	<i>a</i>	Accanto alla VII <i>cobla</i>	vers (m./s.)
I	6v	21	356.4	464: 1	<i>a</i>	Accanto alla VI <i>cobla</i> ⁹⁷⁸	vers (a.)
I	10r	65	242.47	828: 1	<i>a</i>	Accanto alla IV <i>cobla</i>	can.
II	15v	118	156.12	544: 1	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.cr.
II	15v	122	156.15	70: 1	<i>a</i>	Accanto all'<i>incipit</i>	alba.r.
III	21v	177	47.9	666: 1	<i>a</i>	Accanto alla III <i>cobla</i>	can.
IV	38r	316	173.7	65: 1	<i>a</i>	Accanto alla IV <i>cobla</i>	can.
VII	66r	550	450.3	547: 8	<i>a</i>	Accanto alla III <i>cobla</i> , con indicazione di «nota»	sir.
VII	66r	550	450.3	547: 8	<i>a</i>	Accanto alla IV <i>cobla</i> , <i>idem</i>	sir.
VII	66r	550	450.3	547: 8	<i>a</i>	Accanto alla V <i>cobla</i> , <i>idem</i>	sir.
X	91v	772	168.1 ⁹⁷⁹	295: 1	<i>b</i>	Accanto dell' <i>incipit</i>	can.

Descrizione (ms. R)

a. Senza tratti particolari contraddistintivi, si tratta di una *manicula* di dimensioni ridotte; il pollice non viene rappresentato. [fig. XIII].

b. Di tratti molto meno accurati, si tratta anche questa di una *manicula* piccola di tratti schematici. [fig. XIV].

Figure

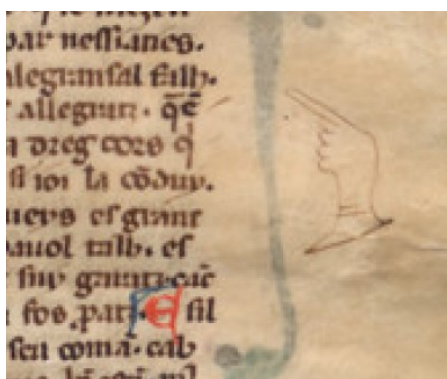


Fig. XIII [c. 10r]



Fig. XIV [c. 91v]

⁹⁷⁸ Anche in C

⁹⁷⁹ Attribuzione a GlSt-Did.

Tavola 2.50. *Maniculae* ms. K

FASC.	CARTA	NUM.	BDT	RÉP	DETTAGLI	GENERE
I	6v	24	242.16	82: 1	Accanto alla <i>cobla</i> IV	can.
II	9v	38	242.80	161: 6	Accanto all' <i>incipit</i>	devi.
II	16r	67	70.31	624: 51	Accanto alla <i>cobla</i> III	can.
II	16r	67	70.31	624: 51	Accanto alla <i>cobla</i> IV	can.
III	20r	87	70.9	295: 11	Accanto all' <i>incipit</i>	can.
III	24v	107	167.37	421: 7	Accanto alla <i>cobla</i> III	can.
III	24v	107	167.37	421: 7	Accanto alla <i>cobla</i> IV	can.
V	39v	181	10.2	577: 286	Accanto alla <i>cobla</i> III	can.
V	40v	186	10.34	577: 260	Accanto alla <i>cobla</i> VI, <i>tornada</i> I	can.
V	40v	186	10.34	577: 260	Accanto alla <i>cobla</i> VII, <i>tornada</i> II	can.
VI	44r	205	366.6	235: 2	Accanto alla <i>cobla</i> VII, <i>tornada</i> II	can.
VI	46v	220	155.2	294: 1	Accanto alla <i>cobla</i> IV	can.
VII	49v	233	155.11	129: 1	Accanto alla <i>cobla</i> II	can.
VII	50v	237	29.18	875: 1	Accanto all' <i>incipit</i>	can.
VII	51r	241	29.14	864: 3	Accanto alla <i>cobla</i> II	can.
VII	51r	241	29.14	864: 3	Accanto alla <i>cobla</i> III	can.
VII	51v	243	29.8	879: 14	Accanto alla <i>cobla</i> II	can.
IX	72r	340	421.2	680: 1	Accanto alla <i>cobla</i> IV, <i>postilla</i> bembiana	can.
XIII	101v	476	106.25	593: 1	Accanto alla <i>cobla</i> IV	can.
XXII	174v	818	437.24	5: 5	Accanto all' <i>incipit</i>	<i>planb</i>

Descrizione

a. *Manicula* di dimensioni medie, presenta un assetto formale molto schematico, difatti la *manicula* viene realizzata attraverso due tratti: il primo, una linea verticale che forma l'indice; il secondo, una linea tonda, che configura il pugno. [fig. XV]

Figure



Fig. XV [rispettivamente cc. 24v, 39v]

Tavola 2.51. *Maniculae* ms. *t¹-t²*

FASC.	CARTA	NUM.	BDPP	RÉP	TIPO.	DETTAGLI	GENERE
-	7v-8r	6	558.e	-	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	ep.
-	8r-10v	7	558.c	-	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	ep.
-	14r-14v	13	558.39	-	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.
-	16r-16v	16	558.17	870: n.	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.
-	16v-17v	17	558.26	612: n.	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.
-	17v-18r	18	558.b	-	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.r.m
-	19r-19v	21	558.35	577: n., p. 117	<i>b</i>	Accanto alla VII <i>cobla</i> ⁹⁸⁰	vers
-	20v-21v	23	558.1	624: n., p. 137	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers
-	21v-22r	24	558.30	624: n., p. 137	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers
-	22v-23r	25	558.37	624: n., p. 138	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla II <i>cobla</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla III <i>cobla</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla IV <i>cobla</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla V <i>cobla</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla VI <i>cobla</i>	vers
-	23v-24r	26	558.38	624: n., p. 139	<i>a</i>	Accanto alla VII <i>cobla</i>	vers
-	24r-25r	27	558.2	627: n.	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	Vers
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla I <i>cobla</i>	can.r.m
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla II <i>cobla</i>	can.r.m
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla III <i>cobla</i>	can.r.m
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla IV <i>cobla</i>	can.r.m
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla V <i>cobla</i>	can.r.m
-	25r-26r	28	558.10	624: n., p. 136	<i>a?</i>	Accanto alla VI <i>cobla</i>	can.r.m
-	32v-33r	34	558.a	-	<i>a?</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	prosa
-	34v-35r	38	472.1	311a: n.	<i>b</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.r.m
-	35r	39	554.1	124: n.	<i>a</i>	Accanto all' <i>incipit</i>	can.

Descrizione

a. *Manicula* di dimensioni medie, presenta una caratteristica curvatura e solitamente vengono designate le quattro ditte della mano, con l'indicazione dell'indice puntato. [Fig. XVI e XVII]

b. Molto probabilmente si tratta di una variante della *manicula a*, semplicemente presenta una decorazione ulteriore nella parte del pugno e della manica. [Fig. XVIII e XIX]

⁹⁸⁰ Più che una *manicula* si tratta di una *marginalia* raffigurante una mano con un coltello.

Figure

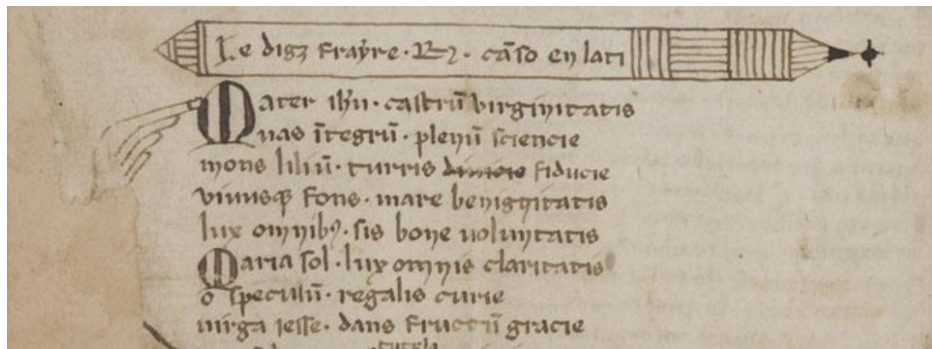


Fig. XVI [c. 17v]

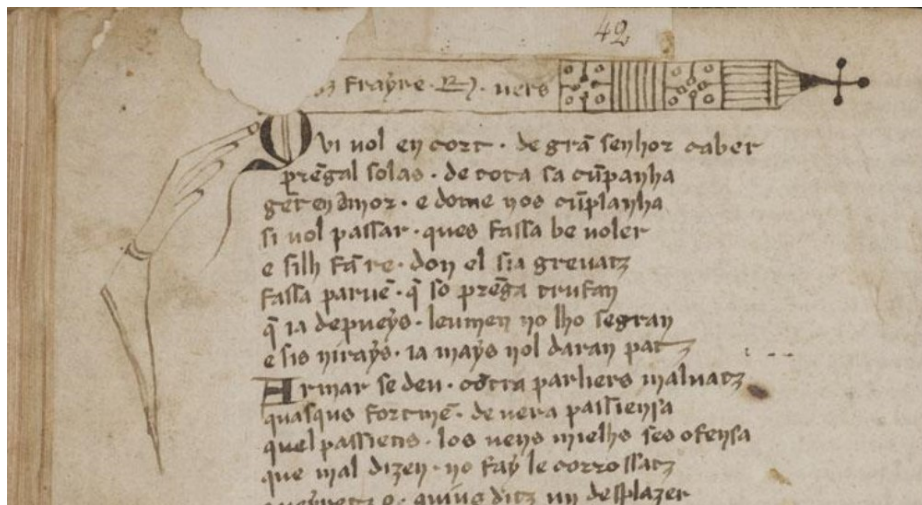


Fig. XVII [c. 22v]



Fig. XVIII e XIX [rispettivamente cc. 19r, 34v]

TAVOLE POSTILLE

Tavola 2.52. Postille bembiane ms. *K*

FASC.	CARTA	NUM.	BDT	RÉP	ANNOTAZIONE	GENERE
II	13r	54	242.41	212: 1	Per la recuperazione del SEPOLCHRO	can.cr.
II	14r	57	242.65	72: 2	DI MORTE	<i>planb</i>
IV	25r	109	167.9	90: 1	PEL SEPOLCHRO	can.cr.
IV	29r	131	364.8	577: 215	·PEL SEPOLC·	can.cr.
VI	41r	189	10.15	577: 80	·LODA AMORE·	can.
VI	48r	226	155.23	501: 1	·MAXIMANS ET TOT TEMPS·	can.
VI	49v	234	155.15	536: 1	PEL SEPOLCHRO	can.cr.
VIII	58v	278	375.22	577: 116	PEL SEPOLCHRO	can.cr.
VIII	61v	294	392.3	636: 3	PEL SEPOLCHRO	can.cr.
IX	72r	340	421.2	680: 1	A LA VOSTRA	can.
X	76r	360	282.17	274: 3	A NOSTRA DONNA	can.r.m.
X	76r	361	282.2	328: 1	A NOSTRA DONNA	can.r.m.
X	76r	362	282.10	776: 1	A NOSTRA DONNA	can.r.m.
X	77r	365	282.23	517: 5	Pel sepolchro	can.cr.
X	77v	366	282.20	592: 13	PEL SEPOLCHRO	can.cr.
XI	81r	384	101.12	584: 1	·di morte	<i>Planb</i>
XI	81r	386	101.17	124: 1	Sirventes	sir.
XI	84r	397	74.16	434: 1	·di morte [nella <i>tornada</i> si lege, SONET]	<i>Planb</i>
XI	84v	398	74.7	681: 1	·DI· LITE	rom.
XI	85r	399	74.11	404: 1	·DEL SEPOLCHRO	can.cr.
XII	95v	448	344.1	578: 4	·A· NOSTRA DON NA	can.r.m
XVI	121v	577	305.16	91: 10	POETAE	sir.
XVI	123v	586	372.3	382: 25	VANA OPTATA	sir.
XVI	128r	610	243.2	577: 23	AMORE SI DESCRIVE	can.
XVII	135r	643	338.1	748: 1	DELLA VEG: MAR.	can.r.m.
XVI	139r	651	414.1	366: 1	ANEMILLA	ten.
XIX	151r	710	335.15	341: 2	DELLA +	can.r.
XXIII	181r	853	323.11	91: 11	POETAE	sir.
XXIII	183v	865	375.7	607: 1	DI MORTE	<i>Planb</i>
XXIII	183v	866	10.10	554: 1	DI MORTE GUIGLIEMO MALA- SPINA	<i>Planb</i>
XXIII	184r	868	10.30	568: 1	DI MORTE	<i>Planb</i>

Tavola 2.53. Postille ms. *T*

FASC.	CARTA	NUM.	BDT	RÉP	ANNOTAZIONE	GENERE
XI	81v	15	167.44	479: 1	de la Bacalaria	par.
<i>T</i> ²						
XIII	102v	43	335.12	218: 2	Loua(n)ge du conte de Toulouze [II stanza]	sir.
XIV	107r	66	335.31	627: 7	co(n)tre les clers [stanza III, vv. 33, 35; stanza I, vv. 1-2] ⁹⁸¹	sir.
XIV	109r	78	337.70	239: 4	a la vierge Maria [...] ⁹⁸²	can.r.m

⁹⁸¹ In questo punto il ms. *T* presenta un ordine delle stanze diverso a quello tramandato nella maggior parte dei codici: mentre *D*^{b2}, *M* e *T* hanno: IV, III, I, II, V, VI, il resto delle sillogi (*A*, *C*, *R*, *I*, *K*, *J*, *D**b*) presentano l'ordine ormai canonico in tutte l'edizioni critiche consultate, sulla questione cfr. VATTERONI 2013, 31, pp. 464-480.

⁹⁸² Il testo risulta illeggibile nella parte finale.

TAVOLE GENERALI

Tavola 2.54. Auto-designazioni contenute nelle liriche mariane studiate

Trov.	Componento	Auto-designazione
AimBel	<i>BdT</i> 9.9	< - >
AntJau	<i>BdPP</i> 464.3	«dictatz» v. 20, «dichs» v. 21
AntVer	<i>BdPP</i> 466.1	< - >
ArnAlg	<i>BdPP</i> 468.1	< - >
ArnVid	<i>BdPP</i> 472.1	< - >
AusGalh	<i>BdPP</i> 473.1	< - >
BnAur	<i>BdT</i> 57.1	«chanson» v. 2, «chant» v. 8
BnNu	<i>BdPP</i> 480.1	«requesta» v. 8
BnPan	<i>BdPP</i> 482.2	«cantars» v. 5, «vers» v. 6
BnRo	<i>BdPP</i> 486.1	«cansos» v. 7
Cerv	<i>BdT</i> 434a.8	< - >
Cerv	<i>BdT</i> 434a.54	< - >
DnAnd	<i>BdPP</i> 491.1	«cantan» v. 12
FqLun	<i>BdT</i> 154.2	«chansos» v. 45
FqLun	<i>BdT</i> 154.6	«chanso» v. 55
FqLun	<i>BdT</i> 154.7	«chansos» v. 47
FrMenor	<i>BdT</i> 159.1	«precx» v. 2
FrMor	<i>BdPP</i> 493.1	«report» vv. 41, 42
GlHautp	<i>BdT</i> 206.1	«alba» vv. 11, 22, 33, 44, 55, 66, 69, 72
GrRiq	<i>BdT</i> 248.7	«laus» v. 13
GrRiq	<i>BdT</i> 248.27	«chansos» v. 54
GrRiq	<i>BdT</i> 248.31	< - >
GrRiq	<i>BdT</i> 248.44	< - >
GrRiq	<i>BdT</i> 248.47	< - >
GrRiq	<i>BdT</i> 248.70	«alba» vv. 15, 30, 45
GrRiq	<i>BdT</i> 248.73	< - >
GrRiq	<i>BdT</i> 248.88	< - >
JoGom	<i>BdPP</i> 522.3	«cansso» vv. 3, 58
LanfCig	<i>BdT</i> 282.2	«chans» v. 5
LanfCig	<i>BdT</i> 282.10	«chanz» v. 3
LanfCig	<i>BdT</i> 282.17	< - >
PCard	<i>BdT</i> 335.70	< - >
PCorb	<i>BdT</i> 338.1	< - >
PEsp	<i>BdT</i> 342.1	«alba» vv. 7, 14, 21, 28, 35, 37
PGL	<i>BdT</i> 344.1	«precs» v. 2
Perd	<i>BdT</i> 370.15	< - >
Anon	<i>BdT</i> 461.123	< - >
Anon	<i>BdT</i> 461.192a	< - >
AnonL	<i>BdPP</i> 569.25	< - >
AnonL	<i>BdPP</i> 569.39	«libel appellatori» v. 43
AnonM	<i>Inperaytriz de la [...]</i>	< - >
AnonW	<i>Ai Vergen sancta [...]</i>	«pregera» v. 38
AnonW	<i>La flor del mun, [...]</i>	< - >
AnonW	<i>Salve regina donna</i>	< - >

APPENDICE III

Tavola 4.5. Tipologie di esordio delle canzoni mariane studiate

Trovatore	Componimento	BdT-BdPP	Tipologia
AimBel	<i>Domna flor</i>	BdT 9.9	Vocativo
AntJau	<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	BdPP 464.3	Vocativo
AntVer	<i>En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada</i>	BdPP 466.1	Vocativo
ArnAlg	<i>Los genols flex ez am lo cap encli</i>	BdPP 468.1	Vocativo
ArnVid	<i>Mayres de Dieu, Verges pura</i>	BdPP 472.1	Vocativo
AusGalh	<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	BdPP 473.1	Vocativo
BnAuriac	<i>Be volria de la mellor</i>	BdT 57.1	Metapoetico
BnNu	<i>Excellens flor, bon jay tota nobleza</i>	BdPP 480.1	Vocativo
BnPan	<i>En vos lauzar es, Dona, mos aturs</i>	BdPP 482.2	Vocativo
BtRo	<i>Am greus tribalbs m'apropi de la mort</i>	BdPP 486.1	Soggettivo
Cerv	<i>Axi com cel' c'ana erra la via</i>	BdT 434a.8	Comparativo
Cerv	<i>Reys castelas, tota res mor e fina</i>	BdT 434.54	Vocativo
DnAnd	<i>Vergis humils, laqual devem lauzar</i>	BdPP 491.1	Vocativo
FqLun	<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	BdT 154.2	Vocativo
FqLun	<i>Sj quon la fuelb el ramelh</i>	BdT 154.6	Naturalistico
FqLun	<i>Tant fin'amors totes horas m'afila</i>	BdT 154.7	Soggettivo
FrMenor	<i>Cor ay e voluntatz</i>	BdT 159.1	Metapoetico
FrMor	<i>A tu me clam, que es de virtut princessa</i>	BdPP 493.1	Soggettivo
GHautp	<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	BdT 206.1	Vocativo
GrRiq	<i>Ajssi quon es sobronrada</i>	BdT 248.7	Gnomico
GrRiq	<i>En tot quan eu saupes</i>	BdT 248.27	Soggettivo
GrRiq	<i>Gauch ai quar esper d'amor</i>	BdT 248.31	Soggettivo
GrRiq	<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	BdT 248.44	Soggettivo
GrRiq	<i>Kalenda de mes caut ni freg</i>	BdT 248.47	Naturalistico
GrRiq	<i>Qui velha sens plazer</i>	BdT 248.70	Gnomico
GrRiq	<i>Sancta verges, maires pura</i>	BdT 248.73	Vocativo
GrRiq	<i>Yeu cujava soven d'amor chantar</i>	BdT 248.88	Soggettivo
JoGom	<i>Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa</i>	BdPP 522.3	Metapoetico
LanfCig	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	BdT 282.2	Soggettivo
LanfCig	<i>Glorioza sainta Maria</i>	BdT 282.10	Vocativo
LanfCig	<i>Oi, mair'e filla de Dieu</i>	BdT 282.17	Vocativo
PCard	<i>Vera Vergena Maria</i>	BdT 335.70	Vocativo
PCorb	<i>Dona, dels angils rehina</i>	BdT 338.1	Vocativo
PEsp	<i>Or levetz sus, francha corteza gans!</i>	BdT 342.1	Vocativo
PGL	<i>Ai, vergena en cui ai m'entendanza</i>	BdT 344.1	Vocativo
Perd	<i>Verges, en bon'hora</i>	BdT 370.15	Vocativo
RmCor	<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza</i>	BdPP 522.12	Vocativo
Anon	<i>Flors de paradis</i>	BdT 461.123	Vocativo
Anon	<i>Par vous m'esjau</i>	BdT 461.192a	Vocativo
AnonL	<i>Mayres de Dieu, glorioza</i>	BdPP 569.25	Vocativo
AnonL	<i>Si col soleh se meteysh abandona</i>	BdPP 569.39	Comparativo
AnonM	<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >	Vocativo
AnonW	<i>Ai Vergen sancta Maria</i>	< - >	Vocativo
AnonW	<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >	Gnomico
AnonW	<i>Salve regina donna</i>	< - >	Vocativo
AnonW	<i>[S]ancta Maria</i>	< - >	Vocativo

Tavola 4.6. Le *tornades* nelle canzoni mariane studiate

Trovatore	Componimento	BdT-BdPP	Tornada	Totale
AimBel	<i>Domna flor</i>	BdT 9.9	Si	1
AntJau	<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	BdPP 464.3	Si	1
AntVer	<i>En vos lauzar, Mayres de Dieu sagrada</i>	BdPP 466.1	Si	2
ArnAlg	<i>Los genols felx ez am lo cap encli</i>	BdPP 468.1	Si	1
ArnVid	<i>Mayres de Dieu, Verges pura</i>	BdPP 472.1	Si	1
AusGalh	<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	BdPP 473.1	Si	1
BnAuriac	<i>Be volria de la mellor</i>	BdT 57.1	No	-
BnNu	<i>Excellens flor, bon jay tota nobleza</i>	BdPP 480.1	Si	1
BnPan	<i>En vos lauzar es, Dona, mos aturs</i>	BdPP 482.2	Si	1
BtRo	<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	BdPP 486.1	Si	2
Cerv	<i>Axi com cel c'ana erra la via</i>	BdT 434a.8	Si	2
Cerv	<i>Reys castelas, tota res mor e fina</i>	BdT 434.54	Si	3
DnAnd	<i>Vergis humils, laqual devem lauzar</i>	BdPP 491.1	Si	1
FqLun	<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	BdT 154.2	Si	2
FqLun	<i>Si quon la fuelh el ramelh</i>	BdT 154.6	Si	2
FqLun	<i>Tan fin'amors totes horas m'afila</i>	BdT 154.7	Si	2
FrMenor	<i>Cor ay e voluntatz</i>	BdT 159.1	No	-
FrMor	<i>A tu me clam, que es de virtut princessa</i>	BdPP 493.1	Si	1
GHaupt	<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	BdT 206.1	Si	2
GrRiq	<i>Ajssi quon es sobronrada</i>	BdT 248.7	Si	1
GrRiq	<i>En tot quan eu saupes</i>	BdT 248.27	Si	2
GrRiq	<i>Gauch ai quar esper d'amor</i>	BdT 248.31	Si	1
GrRiq	<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	BdT 248.44	Si	2
GrRiq	<i>Kalenda de mes caut ni freg</i>	BdT 248.47	Si	1
GrRiq	<i>Qui velba sens plazer</i>	BdT 248.70	[?]	-
GrRiq	<i>Sancta verges, maires pura</i>	BdT 248.73	No	-
GrRiq	<i>Yeu cujava soven d'amor chantar</i>	BdT 248.88	Si	3
JoGom	<i>Estiuc d'amors, qu'es la font d'alegransa</i>	BdPP 522.3	No	-
LanfCig	<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	BdT 282.2	No	-
LanfCig	<i>Glorioza sainta Maria</i>	BdT 282.10	No	-
LanfCig	<i>Oi, mair'e filla de Dieu</i>	BdT 282.17	No	-
PCard	<i>Vera Vergena Maria</i>	BdT 335.70	Si	1
PCorb	<i>Dona, dels angils rebina</i>	BdT 338.1	Si	2
PEsp	<i>Or levetz sus, francha corteza gans!</i>	BdT 342.1	Si	1
PGl	<i>Ai, vergena en cui ai m'entendanza</i>	BdT 344.1	Si	1
Perd	<i>Verges, em bon'hora</i>	BdT 370.15	No	-
RmCor	<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza</i>	BdPP 522.12	-	-
Anon	<i>Flors de paradis</i>	BdT 461.123	No	-
Anon	<i>Par vous m'esjau</i>	BdT 461.192a	No	-
AnonL	<i>Mayres de Dieu, glorioza</i>	BdPP 569.25	No	-
AnonL	<i>Si col soleh se meteysh abandona</i>	BdPP 569.39	Si	1
AnonM	<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >	Si	2
AnonW	<i>Ai Vergen sancta Maria</i>	< - >	No	-
AnonW	<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >	No	-
AnonW	<i>Salve regina donna</i>	< - >	No	-
AnonW	<i>[S]ancta Maria</i>	< - >	No	-

Bibliografia

1. Abbreviazioni

1.1. Generali

alba.r.	alba religiosa
App.	Appendice
c. / cc.	carta / carte
can.	canzone
can.cr.	canzone di crociata
can.r.	canzone religiosa
can.r.m	canzone religiosa mariana
dev.	<i>devinalb</i>
ed. / edd.	edizione / edizioni
es. / ess.	esempio / esempi
fasc. / fasc.	fascicolo / fascicoli
ms. / mss.	manoscritto / manoscritti
n. / nn.	numero / numeri
p. / pp.	pagina / pagine
past.	pastorella
pl.	<i>planb</i>
pl.r.	<i>planb</i> religioso
r	<i>recto</i>
rom.	romanza
tav. / tavv.	tavola / tavole
ten.fitt.	tenzone fittizia
trad.	traduzione
sir.	sirventese
v	<i>verso</i>
v. / vv.	verso / versi
vers.a.	<i>vers</i> amoroso
vers.r.	<i>vers</i> religioso
vers.s.	<i>vers</i> scherzoso
vol. / voll.	volume volumi

1.2. Trovatori

AimBel	Aimeric de Belenoi
AimPeg	Aimeric de Peguilhan
AlYs	Alaisina Yselda
Albric	Alberico da Romano
AnonLeys	Anonimo <i>Leys</i>
AnonM	Anonimo Montserrat
AnonToul	<i>Anonymes de l'École toulousaine</i>
AnonW	Anonimo Wolfenbüttel
AntCru	Antoni Crusa
AntJau	Antoni de Jaunhac
AntRac	Antoni Racaut
AntVer	Antoni del Verger
ArnAlg	Arnaut Algar
ArnBer	Arnaut Bernart

ArnBrant	Arnaut de Brantalo
ArnCat	Arnaut Catalan
ArnMar	Arnaut de Maruelh
ArnVid	Arnaut Vidal de Castellnou d'Arri
AuGalh	Austorc de Galhac
BeatrDie	Beatriz de Dia
BeirisRom	Beiris da Romans
BgHosp	Berenguier de l'Hospital
BnAr	Bernart Arnaut
BnArnMontc	Bernart Arnaut de Moncuc
BnAuriac	Bernart d'Auriac
BnNu	Bernart Nunho
BnPan	Bernart de Panassac
BnVenzac	Bernart de Venzac
BnVent	Bernart de Ventadorn
BtBorn	Bertran de Born
BtBro	Bertran Brossa
BtRo	Bertran de Roaix
BtParis	Bertran de Paris de Roergue
BtPug	Bertran del Pojet
BertZorzi	Bertolome Zorzi
Bonnet	Bonnet
Caden	Cadenet
Cercam	Cercamon
Cerv	Cerveri de Girona
CtProv	Coms de Proensa
DnAnd	Danis Andrieu
DPrad	Daude de Pradas
FqRom	Falquet de Romans
FqLun	Folquet de Lunel
FqMars	Folquet de Marselha
FrMor	Frances de Morlas
FMenor	Fraire Menor
Gavaud	Gavauda
GaFer	Gabriel Ferruç
GcFaid	Gaucelm Faidit
GIbru	Guilhem Bru
GIfig	Guilhem Figueira
GIgalh	Guilhem de Galhac
GIhautp	Guilhem d'Autpol
GIhyer	Guilhem d'Ieiras
GImon	Guilhem de Montanhagol
GIpeit	Guilhem de Peiteu
GIst-Did	Guilhem de Saint Lidier
GItor	Guilhem de la Tor
Gorm	Gormonda
GrBorn	Giraut de Bornelh
GrCal	Giruat de Calanson
GrRiq	Guiraut Riquier
GuFol	Gui Folqueys
JaumeAr	Jaume II d'Aragó (<i>El Just</i>)
JfrFoixa	Monge de Foissan

JfrRud	Jaufre Rudel de Blaia
JoBem	Joan Bemois
JoCat	Joan Catel
JoEst	Joan Esteve
JoFog	Joan de Fogassot
JoGom	Joan de Gombaut
JoPenn	Joan de Pennas
JoRec	Joan de Recaut
LanfCig	Lanfranc Cigala
LoMal	Lorenz Mallol
Marcabr	Marcabru
MoMons	Monaco di Montaudon
MrMons	Marti de Mons
Perd	Perdigon
PaMars	Paulet de Marselha
PAlv	Peire d'Alvernhe
PBla	Peire de Blays
PBru	Peire de Brunelh
PCard	Peire Cardenal
PCorb	Peire Corbiac
PEsp	Peire Espanhol
PGL	Peire Guilhem
PLun	Peire de Lunel
PRoca	Peire de la Roca
PRog	Peire Rogier
PVid	Peire Vidal
PeVil	Peire de Vilamur
Peirol	Peirol
PoChap	Pons de Capudelh
RbAur	Raimbaut d'Aurenga
RmBen	Raimon Benezech
RmCor	Ramon de Cornet
RmGauc	Raimon Gaucelm de Beziers
RmLlull	Ramon Llull
RmMir	Raimon de Miraval
RmSta	Raimon Stairem
RmVaq	Raimbaut de Vaqueiras
Sordel	Sordel

1.3. *Biblioteche*

ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
BC	Biblioteca de Catalunya
BMT	Bibliothèque Municipale de Toulouse
BNF	Bibliothèque Nationale de France

1.4. Dizionari e opere di consultazione citati in forma abbreviata

BdPP

Bibliographie des poètes provençaux des 14. et 15. siècles, François Zufferey, Geneve, Libraire Droz, 1981.

BdT

Bibliographie der Troubadours, Alfred Pillet – Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933 (ristampa anastatica Milano, Ledizioni 2013, a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, presentazione di Maria Luisa Meneghetti e un aggiornamento del *corpus* di Stefano Resconi).

COM2

Concordance de l'occitan médiéval. Les troubadours, les textes narratifs en vers, Peter T. Ricketts (dir.), Turnhout, Brepols, 2005.

DBT

Dizionario biografico dei trovatori, Saverio Guida – Gerardo Larghi, Modena, Mucchi, 2013.

DCVB

Diccionari català-valencià-balear, Antoni Maria Alcover – Francesc de Borja Moll, 10 voll., Palma de Mallorca, Moll, 1930-1962 [in rete: Institut d'Estudis Catalans, 2000], <<http://dcvb.iecat.net>>.

DOM

Dictionnaire de l'Occitan Médiéval, Wolf-Dieter Stempel, Tübingen, Niemeyer, 1996- [in rete: Bayerische Akademie der Wissenschaften], <<http://http://www.dom-en-ligne.de>>.

Rép

Répertoire métrique de la poésie des troubadours, István Frank, 2 voll., Paris, Champion, 1966^[1953].

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

1.5. Banche dati e risorse elettroniche

Arlima

Archives de littérature du Moyen Âge, Lauren Brunt, <http://www.arlima.net/> [ultima consultazione: 5. XI. 2020]

BEdT

Bibliografia elettronica dei trovatori, a cura di Stefano Asperti, http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx [ultima consultazione: 5. XI. 2020]

Cançoners DB

Poesia i cançoners catalans medievals, a cura di Miriam Cabré e Sadurní Martí, <https://candb.narpan.net> [ultima consultazione: 5. XI. 2020]

LlullDB

Base de Dades Ramon Llull, a cura di Lola Badia, <http://www.ub.edu/llulldb/> [ultima consultazione: 5. XI. 2020]

2. Opere

ALFONSO X, *CSM*

Alfonso X, *Cantigas de Santa Maria*, edición, introducción y notas, Madrid Castalia, I [1986], II [1988], III, [1989].

ALFONSO X, *CSM (loor)*

Alfonso X, *Cantigas de loor de Santa Maria : edición e comentario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Centro Ramon Piñeiro, 2004.

BRUNETTO LATINI, *Tresor*

Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillacioti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007 («I Millenni»).

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*

Dante, *La Divina Commedia – Inferno*, a cura di Annamaria Chiavacci-Leonardi, Milano, Mondadori, 2005 [ed. or. 1991].

– 2015

La Divina Commedia – Purgatorio, a cura di Annamaria Chiavacci-Leonardi, Milano, Mondadori, 2015 [ed. or. 1991].

– 2009

La Divina Commedia – Paradiso, a cura di Annamaria Chiavacci-Leonardi, Milano, Mondadori, 2009 [ed. or. 1994].

FILIPPO DA NOVARA, *Des .iiij. tenz d'aage d'ome*

Filippo da Novara, *Des .iiij. tenz d'aage d'ome* (tesi di dottorato, a cura di Silvio Melani, relatore: Sergio Cappello), Università degli Studi di Udine, a.a. 2014-2015; poi in *Des .iiij. tenz d'aage d'ome di Filippo da Novara: un'opera "religiosamente problematica"*, in «Quaderni di Francigena», 5 (2019), pp. 59-139.

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*

Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2015 [1ª ed. 1996].

GEOFFROI DE VINSAUF, *Poetria Nova*

Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, edición crítica y traducción de Ana María Calvo Revilla, Toledo, Arco Libros, 2008.

GIOVANNI DA GARLANDIA, *Parisiana poetria*

Giovanni da Garlandia, *The Parisiana poetria of John of Garland*, edited with introduction, translation and Notes by Traugott Lawler, New Haven – London, Yale University, 1974.

QUINTILLIANO, *La formazione dell'oratore*

Quintilliano, *La formazione dell'oratore (Libri I-IV)*, a cura di Stefano Corsi, Milano, Rizzoli, 2016 [ed. or. 1997].

– 2019

La formazione dell'oratore (Libri V-VIII), a cura di Stefano Corsi, Cesare Marco Calcante Milano, Rizzoli, 2019 [ed. or. 1997].

– 2019

La formazione dell'oratore (Libri V-VIII), a cura di Cesare Marco Calcante Milano, Rizzoli, 2019 [ed. or. 1997].

Rhetorica ad Herennium → CAPLAN 1954

Anonimo, *Ad C. Herennium: De ratione dicendi: (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by Harry Caplan, Cambridge (Massachusetts), Harvard university press; London, Heinemann, 1954.

Retorica ad Erennio → CALBOLI 1969

Anonimo, *Retorica ad Erennio*, introduzione, testo critico, commento a cura di Gualterio Calboli, Bologna, R. Patron, 1969.

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, edizione italiana a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, Torino, Einaudi, 2014 [ed. or. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Verlag, 1978].

3. Edizioni di trovatori e trovieri

APPEL 1890

Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890.

– 1895

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reiland, 1895.

ARAMONI SERRA 1964

Ramon Aramón i Serra, *Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1964.

AZAÏS 1869

Gabriel Azaïs, *Les troubadours de Béziers*, Béziers, Typographie Malainas, 1869.

BADIA 1983

Lola Badia, *Poesia catalana del s. XIV: edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, a cura de Lola Badia, Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

BARTSCH 1856

Karl Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart, Litterarische Verein, 1856.

BEC 2004

Pierre Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadors mal connus*, Orléans, Paradigme, 2004.

BERTONI 1915

Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.

BONNIER PITTS 1989

Monique Bonnier Pitts, *Barlam et Jozaphas : roman du 14. siecle en langue d'Oc (BN. fr. 1049)*, edition critique, traduction, notes et commentaires par Monique Bonnier Pitts, Paris, Presses de l'Universite de Paris-Sorbonne, 1989.

BOUTIERE 1949

- Jean Boutière, *Les poésies religieuses de Peire Cardenal*, in *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a alta cultura, 1949, pp. 87-130.
- BARTSCH – KOSCHWITZ 1904
Karl Bartsch, Eduard Koschwitz, *Chrestomathie provençale (X^e - XV^e siècle)*, Marburg, Elwert, 1904.
- BRANCIFORTI 1954
Francesco Brancifort, *Il canzoniere di Lanfranc Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- CHABANEAU 1888
Camille Chabaneu, *Plainte de la Sainte Vierge au pied de la Croix*, in «Revue des langues romanes», 32 (1888), pp. 578-580.
- CHAGUINIAN 2008
Cristophe Chaguinian, *Les albas occitanes*, éd. musicale John Haines, Paris, Champion, 2008 («Classiques Français du Moyen Age» 156).
- CHAILLEY 1959
Jacques Chailley, *Les Chansons à la Vierge de Gantier de Coinci (1177/8-1236)*, Paris, Heugel, 1959.
- CHAYTOR 1909
Henry John Chaytor, *Les chansons de Perdigon*, in «Annales du Midi», 21 (1909), pp. 153-168, 312-337 ; poi in Id, *Les chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926 [da cui si cita].
- CIGNI 2012
Fabrizio Cigni, *Il trovatore N'At de Mons*, edizione critica, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2012.
- CALZOLARI 1986
Monica Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Mucchi, Modena, 1986 (Subsidia al *Corpus des troubadours*)
- COROMINES 1988
Joan Corominas, *Lírica I-II*, Barcelona, Curial, 1988.
- CURA CURÀ 2007
Giulio Cura Curà, *Un commento provenzale trecentesco in versi: la Gloza di Raimon de Cornet*, in «La parola del testo», 11: 1 (2007), pp. 45-82.
- 2005
Il Doctrinal de trobar di Raimon de Cornet e il Glosari di Joban de Castellnou, in «La parola del testo», 9: 1 (2005), pp. 125-191.
- DE RIQUER 1947
Martí de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto traducción y comentarios de Martí de Riquer, Barcelona, Instituto espanyol de estudiós mediterráneos, 1947.
- DUMITRIESCU 1935
Maria Dumitrescu, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris SATF, 1935.
- EICHELKRAUT 1872
Franz Eichelkraut, *Der Troubadour Folquet de Lunel. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Philosophischen Doktorwürde an der Univ. Göttingen*, Berlin, Hecht, 1872.

EUSEBI 1984

Mario Eusebi, *Arnaut Daniel, Il sirventese e le canzoni*, Milano, Scheiwiller, 1984.

– 1995

Guglielmo IX. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore, Parma, Pratiche, 1995.

FABRE 1920

César-Antoine Fabre, *Les sept Joies de la Vierge*, Le Puy, Marchessou 1920.

GUARNERIO 1896

Pier Enea Guarnerio, *Pietro Guglielmo di Luserna, trovatore italiano del secolo XIII: notizie e poesie*, Genova, Tipografia di Angelo Ciminago, 1896.

HERSHON 2001

Cyril P. Hershon, *Le troubadour de Béziers*, Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 2001 («Cahiers de la Société Archéologie, Sciences et Littérature», 9).

HOEPPFNER 1961

Ernest Hoepffner, *Le troubadour Peire Vidal. Sa vie et son oeuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

JÄRNSTRÖM 1910

Edward Järnström, *Recueil de chansons pieuses du XIII siècle*, Helsinki, Suomalaisen Tiedeakatemia, 1910.

JENSEN 1998

Frede Jensen, *Troubadour Lyrics: A Bilingual Anthology*, New York, Lang, 1998.

JEANROY 1914

Alfred Jeanroy, *Les Joies du gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324-1484)*, avec une introduction, des notes et un glossaire, par Alfred Jeanroy, Toulouse, Privat, 1914 («Bibliothèque méridionale», 1^{re} s., 16).

JEANROY – AUBRY 1900

Alfred Jeanroy, Pierre Aubry, *Une chanson provençale (?) à la Vierge*, in «Annales du Midi», 12 (1900), pp. 67-68.

KOENIG 1966

Frederic Koenig, *Les Miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz ; Paris, Librairie Minard, I [1955, 1960²], II [1961], III [1966], IV [1970].

KOLSEN 1939

Adolf Kolsen, *Beiträge zur altprovenzalischen Lyrik*, Firenze, Olschki, 1939 («Biblioteca dell'Archivium Romanicum»).

LACHIN 2004

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.

LANNUTTI 2012

Maria Sofia Lannutti, *Vita e passione di Santa Margherita d'Antiochia: due poemetti in lingua d'oc del XIII secolo*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.

LAVAUD 1957

René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal, 1180-1278 : texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique*, publiées par René Lavaud, Toulouse, Privat, 1957.

LEVY 1887

Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravag. 268 de Wolfenbuettel*, Paris, Maisonneuve - Leclerc, 1887.

LONGOBARDI 1982-1983

Monica Longobardi, *I vers del trovatore Guiraut Riquier*, in «Stud Mediolatini e Volgari», 29 (1981-83), pp. 17-163.

MANETTI 2008

Roberta Manetti, *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.

MARSHALL 1972

John H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972.

MINETTI 1980

Francesco Maria Minetti, *Il Libre di Guiraut Riquier, secondo il codice 22543 (R) della Nazionale di Parigi con la varia lectio dell'856 (C)*, Torino, Giappichelli, 1980.

MÖLK 1962

Ulrich Mölk, *Las Cansos. Kritischer Text und Kommentar*, Heidelberg, Winter, 1962.

MORLINO 2005.

Luca Morlino, *Il trovatore Peire Guillem. Identificazione ed edizione critica* (tesi di Laurea in Filologia Romanza, relatore: Giosuè Lachin), Università degli Studi di Padova, a.a. 2004-2005.

NEWCOMBE 1978

Terence Newcombe, *The songs of Jehan Erart: 13th-century trouvère*, Chicago, American Institute of Musicology, 1975.

NOULET – CHABANEAU 1973

Jean-Baptiste Noulet, Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Genève – Marseille, Slatkine – Laffitte, 1973 [1^a ed. Paris, Maisonneuve et C. Leclerc, 1888].

OROZ 1972,

Francisco-Javier Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la literatura provençal Antigua*, edición crítica, traducción, notes y glosario, Pamplona: Diputación foral de Navarra – Institución príncipe de Viana, 1972.

PADEN *et alii*

William D. Paden, *The Poems of the Troubadours Guilhem d'Autpolh and Daspol*, «Romance Philology», 46 (1992-93), pp. 407-452.

PARDUCCI 1933

Amos Parducci, *Bernart d'Auriac*, in «Studi Medievali», 6 (1933), pp. 82-98.

PERUGI 1999

Maurizio Perugi, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, in «Anticomoderna», 4 (1999), pp. 25-43.

PFAFF 1853

S. L. H. Pfaff, *Guiraut Riquier*, in «Mahn» 1853-1873, 4.

POLI 1997

Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi, Le Poesie*, a cura di Andrea Poli Firenze, Positivamail, 1997.

RADAELLI 1997

Anna Radaelli, *Raimon Gaucelm de Béziers: poesie*, Firenze, La nuova Italia, 1997.

– 2004

Dansas provenzali del XIII secolo: appunti sul genere ed edizione critica, Firenze, Alinea, 2004.

RICKETTS 1989

Peter T. Ricketts, *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, Édité par Peter T. Ricketts (vv. 1- 8880), London, Westfield Collage, 1989, vol. 2 («Association internationale d'études occitanes» 4).

– 1993

Les poésies de Peire Espanbol: édition critique et traduction in Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics. Studies in Honor of Hans-Erich Keller, Kalamazoo (Mi.), Western Michigan University, 1993, pp. 383-395.

– 1998

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Édité par Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Cyril Hershon (vv. 8880-16783), London, AIEO, 1998, vol. 3 («Association internationale d'études occitanes» 5).

– 2004

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Édité par Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Cyril Hershon (vv. 16783-27252), Turnhout, Brepols, vol. 4 («Association internationale d'études occitanes» 5).

– 2011

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, Édité par Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Cyril Hershon (vv. 27252-34597), Turnhout, Brepols, 2011, vol. 5 («Association internationale d'études occitanes» 7) [1a ed. Leiden, Brill, 1976 («Association internationale d'études occitanes» 4)].

SCHELUDKO 1935

Dimitri Scheludko, *Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik* [I], in «Neuphilologische Mitteilungen», 36 (1935), pp. 29-48.

– 1936

Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik [II], in «Neuphilologische Mitteilungen», 37 (1936), pp. 15-42.

SEGRE 1957

Cesare Segre, *Li bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire*, Milano, R. Ricciardi, 1957.

SPAGGIARI 1977

Barbara Spaggiari, *La poesia religiosa anonima catalana o occitana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. (Cl. di Lettere e Filosofia)», 7 (1977), pp. 117-350.

STENDEL 1886

Edmund Stengel, *Peire Espagnol's Alba*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 10 (1886), pp. 160-162.

TAVANI 2004

Giuseppe Tavani, *Folquet de Lunel. Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

VATTERONI 2013

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Vidal*, Modena, Mucchi, 2013, 2 voll.

VERLATO 1998

Zeno Verlato, *Un canzoniere religioso del Duecento, Le poesie provenzali del codice extravag. 268 della Biblioteca di Wolfenbüttel* (tesi di Laurea in Filologia Romanza, relatore: Furio Brugnolo), Università degli Studi di Padova, a.a. 1997-1998.

4. *Studi*

ALBAREDA 1917

Anselm Maria Albareda, *Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat*, in «Analecta Montserratensia», 1 (1917), pp. 3-99.

ALLEGRETTI 1992

Paola Allegretti, *Il geistliches Lied come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, in «Studi Medievali», 33 (1992), pp. 721-735.

ALVAR 1977

Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.

– 1997

La literatura medieval fuera del sistema de géneros. El caso ibérico, in «Medioevo romanzo», 37 (2013), pp. 44-62.

AMEDEE 1890

Pagès Amédée, *Notes sur le chansonnier provençal de Saragoſse*, in «Annales du Midi», 8 : 2 (1890), pp. 514-533.

ANGLADE 1905

Joseph Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier: etude sur la decadance de l'ancienne poesie provençale*, Bordeaux, Feret, 1905.

– 1917

Poésies religieuses inédites du XIV^e siècle en dialecte toulousain des Leys d'Amors, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 29 (1917), pp. 1-48.

– 1919

La rédaction rimée des Leys d'Amors ou les Flors del Gay Saber, in «Romania», 45 (1919), pp. 161-178.

– 1910-1920

Las Leys d'Amors, New York – London, Johnson reprint, 1971, 4 voll., [1^a ed. Toulouse, Privat, I, II, III (1919), IV (1920)].

ANTONELLI 1998

Roberto Antonelli, *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, in *La palinodia*, Atti del XIX Convegno interuniversitario (Bressanone 1991), a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 35-49.

ARCANGELI MARENZI 1968

Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del Medioevo*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1968.

ASPERTI 1985

Stefano Asperti, «*Flamenca*» e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura Neolatina», 45 (1985), pp. 59-103.

– 1990

Un goig trecentesco inedito, in *Studi catalani e provenzali 88. Romanica Vulgaria. Quaderni 12*, l'Aquila, Japadre, 1990, pp. 67-78.

– 1990

Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione, in *Studi provenzali e francesi 86/87*, a cura di Giuseppe Tavani e Luciano Rossi, l'Aquila, Japadre, 1990, pp. 137-169 (in *Romanica Vulgaria, Quaderni 10-11*).

– 1991

Contrafacta provenzali di modelli francesi, in «Messana», 8 (1991), pp. 5-49.

– 1994

Le chansonnier provençal T et l'Ecole poétique sicilienne, in «Revue des Langues romanes», 98 (1994), pp. 49-77.

– 2002

La tradizione occitana, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare. 2. La circolazione del testo*, a cura di Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno, 2002, vol. II, pp. 521-554.

– 2006

Generi poetici di Cerveri de Girona, in *Trobadors a la península ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, a cura de Vicenç Beltrán, Meritxell Simó i Elena Roig, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 29-72.

ASPERTI – PULSONI 1989

Stefano Asperti, Carlo Pulsoni, *Jean de Nostredame e la canzone Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori*, in «Rivista di letteratura italiana», VII: 1 (1989), pp. 165-172.

AUBREY 1982

Elizabeth Aubrey, *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonnier Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543* (Phd dissertation, tutor: Richard Wexler), University of Maryland, a.a. 1981-1982.

AUERBACH 1993

Erich Auerbach, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, 1993 [ed. or. *Dante's prayer to the Virgin (Par., XXXIII) and earlier eulogies*, in «Romance Philology», 3: 1 (1949), pp. 1-26]

AURELL 2004

Martí Aurell, *L'Empire des Plantagenêt (1154-1224)*, Paris, Perrin, 2004.

AVALLE 1985

d'Arco Silvio Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1985, pp. 363-382.

– 1993

La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta: problemi di critica testuale, Torino, Einaudi, 1961; poi, con integrazioni in Id. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993 [da cui si cita].

AVALLE-CASAMASSIMA 1979

d'Arco Silvia Avalle, Emanuele Casamassima, *Il canzoniere provenzale estense riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni*, con introduzione di d'Arco Silvio Avalle e Emanuele Casamassima, Modena, Mucchi, 1972.

AVRIL-GOUSSET 1984

François Avril, Marie-Thérèse Gousset, Claudia Rabel, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits d'origine italienne, XIIIe siècle*, vol. 2, Paris, Bibliothèque nationale, 1984.

BACHTIN 1979

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 [ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1975].

BAMPA 2015

Alessandro Bampa, *La lirica trobadorica a Genova* (tesi di dottorato, relatore: Giosuè Lachin), Università degli Studi di Padova, 2015.

BARAUT 1954-1955

Cebrià Baraut, *Els manuscrits de l'antiga biblioteca del monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)*, in «Analecta Monserratensia», VIII (1954-1955), pp. 339-397.

BARBIERI SQUAROTTI 1995

Giorgio Barbieri Squarotti, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e critica», 20: 1-2 (1995), pp. 365-374.

BARTSCH 1870

Karl Bartsch, *Beiträge zu den romanischen Literaturen*, in «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», 11 (1870), pp. 1-64 e 159-188.

– 1872

Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld, Friederichs, 1872.

BEC 1977-1978

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Age (XIIème-XIIIème siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll, Paris, Picard, 1977-1978.

– 1982

Le problème des genres chez les premiers troubadours, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 25 (1982), pp. 31-47.

BEKKER 1842

August Immanuel Bekker, *Provenzalische geistliche Lieder des dreizehnten Jahrhunderts, aus einer Wolfenbüttler Handschrift (Extravag. 268)*, in «Abhandlungen der Königlich Akademie der Wissenschaften zu Berlin» (ser. Philol.-hist. Abh.), 1842, pp. 387-410.

BELTRAMI 2011

Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011 [ed. or. 1991].

BELTRÁN 1986

Vicenç Beltrán, *Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero de Ponte*, in «Romania», 107 (1986), pp. 486-503.

– 1995

Tipología i génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones i los sistemas de Clasificación, in «Cultura Neolatina», 55 (1995), pp. 233-265

– 1998

Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor, in «Revista de filología española», 78: 1-2 (1998), pp. 49-101.

– 1999

Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales, in *Estudios sobre poesía de cancionero*, ed. C. Parrilla y J. I. Pérez Pascual, Noia, Toxosoutos, pp. 9-54

– 2004

Los cancioneros trovadorescos y la renovación cultural del siglo XIII, in *Ab nou cor e ab nou talen: Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, textes édités par Anna Ferrari, Stefania Romualdi, Modena, Mucchi, 2006, pp. 103-130.

BENEDETTI 1996

Carla Benedetti, *I generi nella modernità*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996.

BERARDI 2017

Francesco Berardi, *La retorica degli esercizi preparatori: glossario ragionato dei Progymnasmata*, Zürich-New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 2017.

BERTOLO-CURSI-PULSONI 2018

Fabio Massimo Bertolo, Marco Corsi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato: il postillato autografo delle Prose*, Roma, Viella, 2018.

BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989a

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, in «Studi mediolatini e volgari», XXX (1984), pp. 91-116; poi ristampato in *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 125-146 [da cui si cita].

– 1989b

Il canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier, in «Medioevo romanzo», V (1978), pp. 216-259; poi in *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 87-124 [da cui si cita].

– 1991

Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali, in *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège, 1989), a cura di Madeleine Tyssens, Liège, Publications de l'Université de Liège, 1991, pp. 151-172.

– 2001

Strategie testuali per una morte lirica: Belh Deport, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, a cura di N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, Bruxelles, de Boeck, 2001, pp. 89-102; poi in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009.

– 2003

Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XII^e et XIII^e siècle. L'Italie nord-occidentale, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature*, Actes d VII^e Congrès International de l'AIEO, Roma, Viella, 2003, vol. II, pp. 1313-1323.

– 2009

La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le planh, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Wien, Edition Praesens Wissenschaftsverlag, 2001, pp. 327-333; poi in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009.

BERTONI 1899

Giulio Bertoni, *Il complemento del canzoniere provenzale di Bernart Amoros*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 17 (1899), pp. 118-139.

– 1903

Le postille del Bembo sul cod. provenzale K (Bibl. Naz. di Parigi, F. fr. 12473), in «Studj romanzi», 1 (1903), pp. 9-31.

– 1905

Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi del sec. XVI, Modena, Vincenzi, 1905.

– 1907

Le manuscrit provençal D et son histoire, in «Annales du Midi», 19 (1907), pp. 238-243.

– 1911a,

Il Canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Complemento Càmpori), Fribourg, Univ. di Fribourg, 1911.

– 1911b

Il Canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Sezione Riccardiana), Fribourg, Univ. di Fribourg, 1911.

– 1913

Ancora le postille del Bembo sul ms. provenzale K (Bibl. Naz. di Parigi, f. fr. 12473), in «Giornale storico della letteratura italiana», 61 (1913), p. 174.

– 1915

I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note, Modena, Orlandini, 1915.

BILLY 1983

Dominique Billy, *Le descort occitanien, réexamen critique du corpus*, in «Revue des langues romanes», 87 (1983), pp. 1-28.

– 1989

L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interhiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères, Montpellier, Section Française de l'AIEO, 1989.

– 1994

L'héritage formel des troubadours dans la poésie occitane des XIV^e et XV^e siècles, in in *Actes du IV congrès international de l'AIEO* (Vitoria-Gasteiz, 22-28 agosto 1993), Vitoria, Ricardo Cierbide Martinena, 1994, pp. 19-35.

BISSON 2008

Sebastiano Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.

BOAGA 2011

Emanuele Boaga, *Culto e pietà mariana nel secolo XIII*, in «Theotokos», 19 (2011), pp. 49-86.

BOLOGNA 1993

Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani, I. Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi 1993 [1ª ed. 1986] («Piccola Biblioteca Einaudi» 603).

BORGHI CEDRINI 1993

Luciana Borghi Cedrini, *Il trattamento dei codici repertoriali*, in *La Filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, vol. I, Messina, Sicania, 1993, pp. 49-56.

BORGHI CEDRINI – MELIGA 2014

Luciana Borghi Cedrini, Walter Meliga, *La premessa di Bernart Amoros al suo canzoniere*, in *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2014.

BORRIERO 1997

Giovanni Borriero, «*Quantum illos proximus imitemur, tantum rectius poetemur*». Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle 'antologie d'autore', in «Anticomoderno», 3 (1997), pp. 259-286.

– 1999

Il tòpos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella poesia trobadorica, in «Medioevo romanzo», 23 (1999), pp. 21-65.

– 2006

Intavolare. Tavole di canzonieri romanzî, III. *Canzonieri italiani, 1. Biblioteca Apostolica Vaticana Ch (Chig. L. VIII. 305)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 2006.

BOSSY 2001

Michel-André Bossy, *Alphonse le Sage et la compilation des œuvres de Guiraut Riquier*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du 6^e congrès international de l'AIEO (12-19 septembre 1999), a cura di Georg Kremnitz *et alii*, Wien, Praesens, 2001, pp. 180-189.

BOUTIERE 1964

Jean Boutière, Alexander Herman Schutz, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1964.

BREA 1996

Mercedes Brea, *Lirica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Centro Ramon Piñeiro, 1996.

BRUGNOLO 1989

Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989, pp. 9-23.

– 2006

El «libro de poesia» en Italia en los siglos XIV y XV, in *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, a cura di Vicenç Beltrán e Juan Parades, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 263-277.

BRUNEL 1935

Clovis Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [ed. or. Paris, Droz, 1935].

BRUNEL LOBRICHON 1991

Geneviève Brunel-Lobrichon, *L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interprétation*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège, 1989), a cura di Madeleine Tyssens, Liège, Publications de l'Université de Liège, 1991, pp. 245-272.

BRUNETTI 1990

Giuseppina Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T* (Parigi, Bibl. Nat., F. fr. 15211), in «Cultura Neolatina», 50 (1990), pp. 45-73.

– 1991

Per la storia del manoscritto provenzale T, in «Cultura Neolatina», 51 (1991), pp. 27-41.

– 1993

Intorno al 'Liederbuch' di Peire Cardenal ed ai 'libri d'autore': alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zürich 6-11 avril 1992), publiées par Gerold Hilty, Tübingen und Basel, Francke-Narr, 1993, vol. V, pp. 57-71.

– 2004

Un capitolo dell'espansione del francese in Italia: manoscritti e testi a Bologna fra Duecento e Trecento in Bologna nel Medio Evo. Atti del colloquio (Bologna, 28-29 ottobre 2002), in «Quaderni di Filologia romanza dell'Università di Bologna», XVII (2003), pp. 125-159.

BUTZMANN 1972

Hans Butzmann, *Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Die Mittelalterlichen handschriften der gruppen extravagantes, Novi und Novissimi*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1972.

CABRÉ 2001

Miriam Cabré, *Un cançoner de Cerverí de Girona?*, in *Canzonieri iberici*, edición al cuidado de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Perez Pascual, Noia, Toxosoutos; Padova, Università di Padova; A Coruña, Universidade da Coruña, 2001, pp. 283-269.

– 2011

Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran, Barcelona, Universitat de Barcelona, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2011.

– 2017

La Vierge dans les poésies de Cerverí de Girona, in *La Vierge dans les arts et les littératures du Moyen Âge*, sous la direction de Paul Bretel, Michel Adroher et Aymat Catafau, Paris, Champion, 2017, pp. 91-102.

CABRE – MARTI 2006

Miriam Cabré, Sadurní Martí, *Per una base de dades dels cançoners catalans medievals: l'exemple de Sg*, in *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes internacional de l'AILLC* (Girona 9-12 setembre 2003), a cura di Sadurní Martí, Miram Cabré, Francesc Feliu, Narcís Iglésias, Montserrat, Abadia de Montserrat, 2006, vol. 1, pp. 171-185.

– 2010

Le Chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan, in «Romania», 128: 1-2 (2010), pp. 92-134.

CABRE – MARTI – NAVAS 2009

Miriam Cabré, Sadurní Martí, Marina Navàs, *Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV*, in *Traslatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, a cura di Anna Alberni, Lola Badia, Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum – Universitat Rovira i Virgili, 2010, pp. 349-376.

CABRE – NAVAS

Miriam Cabré, Marina Navàs, «*Que'l rey franses no ha dezzeretatz...*»: *la poètica occitana després de Muret, in 800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, a cura de Vicenç Beltran, Tomàs Martínez, Irene Capdevila, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2014.

CALABUIG – PERRELLA 2008

Ignasi M. Calabuig, Salvatore M. Perrella, *Le litanie della Beata Vergine: storia, teologia, significato*, in «Marianum», 173-174 (2008), pp. 103-202.

CALBOLI 1969

Gualterio Calboli, *Retorica ad Erennio; traduzione italiana a cura di Gualteiro Calboli*, Bologna, R. Patron, 1969.

CANETTIERI 1993

Paolo Canettieri, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zürich 6-11 avril 1992), a cura di Gerold Hüly, Tübingen und Basel, Francke-Narr, 1993, vol. V, pp. 73-88.

– 1995

Descortz es dictatz molt divers. *Ricerche sulla struttura e sulla storia di un genere lirici romanço del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995.

– 2011

Appunti per la classificazione dei generi trobadorici, in «Cognitive Philology», 4 (2011), pp. 1-41.

CAPUSSO 1989

Maria Grazia Capusso, *L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*, Pisa, Pacini, 1989.

CARERI 1989

Maria Careri, *I sirventesi di Guillem Durfort de Caors in un apografo sconosciuto del Libre di Miquel de la Tor*, in «Vox Romanica», 48 (1989), pp. 74-84.

– 1996

Per la ricostruzione del Libre di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti, in «Cultura Neolatina», 56 (1996), pp. 251-408.

CASTELLI 2004

Ferdinando Castelli, *Maria ispiratrice di letteratura*, in *Figure poetiche e figure teologiche nella mariologia dei secoli XI e XII*. Atti del II Convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini (Parma, 19-20 maggio 2000), a cura di Clelia Maria Piastra, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 3-17.

CEPARAGA 2000

Dan Octavian Ceparaga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici*, in «Critica del testo», 3 (2000), pp. 827-870.

CHABANEAU 1900

Camille Chabaneau, *Le chansonnier provençal T (Bibliothèque Nationale, fonds fr., n. 15211)*, in «Annales du Midi», 12 (1900), pp. 194-208.

CHAGUINIAN 2008

Cristophe Chaguinian, *Les albas occitanes, étude et édition par Christophe Chaguinian; transcription musicale et étude des mélodies par John Haines*, Paris, Champion, 2008.

CHAMBERS 1985

Frank M. Chambers, *An introduction to Old Provençal versification*, Philadelphia, American philosophical society, 1985.

CHIAVACCI LEONARDI 2001

Anna Maria Chiavacci Leonardi, «*In te misericordia, in te pietate*». *Maria nella Divina Commedia*, in *Gli studi di mariologia medievale*, Atti del 1° Convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini (Parma, 7-8 novembre 1997), a cura di Clelia Maria Piastra, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 321-334.

CINGOLANI 1990-1991

Stefano Maria Cingolani, *Nos el leyr tales libros trobemos plazer e recreation. L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV*, in «*Llengua & Literatura*», 4 (1990-1991), pp. 39-127.

– 1994

Sulla letteratura religiosa in lingua d'oc fra XI e XII secolo, in *Actes du IV congrès international de l'AIEO* (Vitoria-Gasteiz, 22-28 agosto 1993), Vitoria, Ricardo Cierbide Martinena, 1994.

– 1993-1994

La letteratura religiosa in Occitania e Catalogna fra XI e XIII secolo, in «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 44 (1993-1994), pp. 37-77.

CLUZEL 1957-58

Irénée M. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, in «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 27 (1957-58), pp. 321-373.

COTS 1985-1986

Montserrat Cots, *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, in «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 40 (1985-1986), pp. 227-330.

CRESCINI 1892

Vincenzo Crescini, *Per gli studi romanzi*, Padova, Draghi, 1892.

CROPP 1975

Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.

CURA CURÀ 2007

Giulio Cura Curà, *Un commento provenzale trecentesco in versi: la Gloza di Raimon de Cornet*, in «*La parola del testo*», XI: 1 (2007), pp. 45-82.

CURTIUS 1992

Ernst Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992 [ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948].

DE CONCA 2003

Massimiliano de Conca, *Studio e classificazione degli unica del ms. C (B. N. Paris F, fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du septième Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, vol. 1, pp. 283-197.

DE LOLLIS 1887

Cesare de Lollis, *Ballata alla Vergine di Giacomo II d'Aragona*, in «*Revue des langues romanes*», 31 (1887), pp. 289-295.

DE RIQUER 1944

Martí de Riquer, *Las albas provenzales*, introducción, textos y versión castellana, Barcelona, Entregas de poesía, 1944.

– 1947

Obras completas del trovador Cerverí de Girona, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

– 1956

La canço e les letres *del trovatore Guilhem de Cervera detto Cerverí*, in *Atti del VIII Congresso internazionale di studi romanzi* (Firenze, 3-8 aprile 1956), p. 339-346.

– 2012

Los trovadores. Historia literaria y textos, Barcelona, Ariel, 2012 [ed. or. I, II, III (1975)].

DE ROBERTIS 2007

Teresa de Robertis, *Norme per i collaboratori dei manoscritti datati d'Italia, AIMD, Associazione italiana manoscritti datati*, Firenze, Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento, 2000; poi in Ead., Nicoletta Giovè Marcholi, Rosanna Miriello, Stefano Zamponi, *Norme per i collaboratori dei manoscritti datati d'Italia*, Padova, Cleup, 2007 [da cui si cita].

DE SANTIS 2016

Silvia de Santis, *Il mistero provenzale di Sant'Agnes: edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie*, Roma, Viella 2016.

DEBENEDETTI 1995

Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher, 1911; poi in Id. *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*; e *Tre secoli di studi provenzali*, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995 [da cui si cita].

DI GIROLAMO 1990

Costanzo di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 [ed. or. 1989].

– 1994

La letteratura romanza medievale: una storia per generi, Bologna, Il Mulino, 1994.

DI LUCA 2012

Paolo di Luca, *Blancasset*, Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens (BdT 96.10a); *Pujol*, Dieus es amors e verais salvaments (BdT 386.2); *Alaisina ~ Carenza*, Na Carenza al bel cors avenenç (BdT 12.1 = 108.1), in «Lectuare tropatorum», V (2012, pp. 1-64).

DIEZ 1883

Frederich Diez, *Die poesie der Troubadours. nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt*, zweite vermehrte auflage, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1883 [Zwickau, Gebrüder Schumann, 1826].

– 1845

La poesie des troubadours par Frederic Diez; etudes traduites de l'allemand et annotees par le baron Ferdinand De Roisin, Paris, Jules Labitte, 1845.

DOBELMANN 1942-1943

Suzanne Dobelmann, *Le ms. provençal 7-3-34 de la colombine de Séville* Lo Gardacors de Nostra Dona, in «Romania», 67: 1 (1942-1943), pp. 53-79.

DRAGONETTI 1960

Roger Dragonetti, *La technique poetique des trouveres dans la chanson courtoise : contribution a l'étude de la rhétorique médiéval*, Brugge, De Tempel, 1960.

DREZWICKA 1985

Anna Drezwicka, *La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci*, in «Le Moyen Age», 91 (1985), pp. 33-51; 179-200.

DRONKE 1996

Peter Dronke, *The medieval lyric*, Cambridge, D.S. Brewer, 1996.

DU MANOIR 1949-1971

Hubert du Manoir, *Maria: études sur la Vierge*, Paris, Beauchesne et fils, 8 voll., 1949-1971.

FARAL 1924

Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion, 1924.

FAVATI 1961

Guido Favati, *Le biografie trovadoriche: testi provenzali dei secc. XIII e XIV*, Bologna, Libr. antiquaria Palmaverde, 1961.

FEDI 1998

Beatrice Fedi, *Le Leys d'Amors ed il Registre de Galhac: frammenti di una tradizione extravagante*, in «Medioevo e Rinascimento», 12 : 9 (1998), pp. 183-204.

– 1999

Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle Leys d'Amors, in «Studi Medievali», 40: 3 (1999), pp. 43-118.

FIDALGO 2000

Elvira Fidalgo, *Cantigas 'de amor' a Santa María*, in *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia – Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

– 2002

Tu es alva: *las albas religiosas y una cantiga de Alfonso X*, in «Medioevo romanzo», 25: 1 (2002), pp. 101-127.

– 2011

Cantigas de amor para Santa María, in *Gaude Virgo Gloriosa: Marian Miracle Literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages*, London, Departement of Iberian and Latin American Studies Queen Mary, Univeristy of London, 2011, pp. 87-106.

FISCHER 1887

Hans Fischer, *Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg*, Bamberg: Buchner, 4 voll., 1887-1912.

FOLENA 1976

Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, vol. 1, pp. 453-562; poi in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale programma, 1990.

FRANK 1950

István Frank, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, in *Mélanges de Linguistique romane et de Litteratures romanes offerts à Mario Roques*, Baden - Paris, Editions Art et Science - Didier, 1950, vol. 1, pp. 63-81.

– 1966

Répertoire métrique de la poésie des troubadours, Paris, Champion, 1966 [ed. or. 1953].

FUENTE CORNEJO 2001

Toribio Fuente Cornejo, *El alba religiosa en la lírica románica medieval*, in *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología,*

épica, y retòrica, a cura de Antonio Rubio Flores, María Luisa Dañobeitia Fernández, Manuel José Alonso García, Jesús Montoya Martínez, Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 557-566.

GAMBINO 2000

Francesca Gambino, *L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 43 (2000), pp. 33-90.

– 2002

Anonimi per caso, anonimi per scelta e nomi censurati: osservazioni sull'assenza del nome d'autore nella tradizione manoscritta trobadorica, in *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 11-33.

GARÍ – REBOIRAS 2003

Ramon Llull, *Opera latina (28: 49-52), Liber Sancta Maria in monte Pessulano anno 1290. conscriptus, cui Liber de Passagio Romae anno 1292*, Turnhout, Brepols, 2003.

GATIEN-ARNOU 1843

Adolphe Félix Gatien-Arnoult, *Las flors del gay Saber estiers dichas 'Las Leys d'Amors'*, Toulouse, J.-B. Paya, 3 voll., 1841 [I], 1842 [II], 1843 [III].

GATTI 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università, 2019.

GAUNT 2013

Simon Gaunt, *Genres in motion: rereading the Grundriss 40 years ago*, in «Medioevo romanzo», 37 (2013), pp. 24-43.

GENETTE 1987

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

GHIL 1986

Eliza Miurna Ghil, *The Seasonal Topos in the Old provençal Canso: A Reassessment*, in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, vol. 1, pp. 87-99.

GÓMEZ LEÓN 2012

Magdalena Gómez León, *El cançoner C: (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2012 (*Corpus de troubadours*, vol. 2).

GONFROY 1988

Gérard Gonfroy, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*, Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Trèves (Trier) 1986), Tübingen, Niemeyer, 1988, vol. 6, pp. 121-133.

GORNI 1983

Guiglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, vol. 3/1, pp. 503-518.

– 2010

Guiglielmo Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone cccxvi, Vergine bella)*, in *Lectura Petrarce. Letture del Canzoniere 1981-2000*, a cura di Monica Bianco, Padova, La Garangola, 2010, vol. 1, pp. 351-367 [1^e ed. «Atti e memorie dell'Accademia patavina 3» 99 (1986-87), pp. 201-218]

GOURIAN 1985

Gérard Gourian, *L'amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born*, Aix en Provence, Université de Provence, 1985.

GRIMALDI 2008

Marco Grimaldi, *Cerveri de Girona*, Entr'Arago e Navarra jazia (BdT 434.7a), in «Lecturae tropatorum», 1 (2008), pp. 1-33.

GRÖBER 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

GROS 1993

Gérard Gros, *Le poète marial et l'art graphique : étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993.

– 1994

Le poète, la Vierge et le prince : étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux XII^e et XV^e siècles, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1994.

– 1996

Le poème du Puy marial : étude sur le serventois et le chant royal du 14. siècle à la Renaissance, Paris, Klincksieck, 1996.

– 1998

«Por ses myracles biau rimer...» *Étude sur le projet hagiographique de Gautier de Coinci*, in «Revue des Sciences Humaines», 251 (1998), pp. 72-87.

GRÜZMACHER 1864

Wilhelm Grützacher, *Bericht(e) an die Gesellschaft für das Studium der neuen Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provençalischen Liederhandschriften*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 35 (1864), pp. 84-110.

HENRARD 1998

Nadine Henrard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.

HERLET 1898

Bruno Herlet, *Ein provençalisches Fragment auf der Kgl. Bibliothek zu Bamberg*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 22 (1898), pp. 249-250.

JAKOBSON 1966

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966 [ed. or., *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, I (1963), II (1973)].

JAUSS 1970

Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», 1 (1970), pp. 79-101.

JEANROY 1889

Alfred Jeanroy, *V. Imitations pieuses de chansons profanes*, in «Romania», 18 (1889), pp. 477-186.

– 1893

Nouveau texte d'une prière à la Vierge du XIV^e siècle: Flor de Paradis, in «Revue des langues romanes», 37 (1893), pp. 245-246.

– 1916

Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions), Paris, Champion, 1916.

– 1934

La poésie lyrique des troubadours, Toulouse – Paris, Privat – Didier, 2 voll., 1973.

– 1971

Les Joies du gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324-1484), revue et corrigée, avec une introduction, des notes et un glossaire, New York – London, Johnson reprint, 1971 [ed. or. Toulouse, Privat, 1914].

JENSEN 1986

Frede Jensen, *The syntax of medieval Occitan*, Tübingen: Niemeyer, 1986.

KAY 2013

Sarah Kay, *The Leys d'Amors: Phasing Out the antics troubadours and Usbering in the New Toulousain Poetics*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014.

KELLY 2005

Douglas Kelly, *The late medieval Occitan art of poetry: The evidence from At de Mons and Raimon de Cornet*, in *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, a cura A. Buckley e D. Billy, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 681-692.

KÖLHER 1982

Erich Köhler, *Sistema dei generi letterari e sistema della società*, in *La pratica sociale del testo: scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler / a cura di Carlo Bordini*, traduzione di Mario Mancini, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 13-29.

KRAVETCHENKO-DOBELMANN 1944-1945

Suzanne Kravetchenko-Dobelmann, *L'Esponsalizi de Nostra Dona: drame provençal du XIII^e siècle*, in «Romania», 68: 3 (1944-1945), pp. 273-315.

LACHIN 1995

Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provençale*, in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*, Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989), Padova, Esedra, 1995, pp. 267-304.

– 2007

Le «coblas capfinidas dei trovatori», in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. 1, pp. 59-122.

– 2008

Introduzione. Il primo canzoniere, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), Roma – Padova, Editrice Antenore, 2008, pp. XIII-CV («Medioevo e Rinascimento Veneto», 3).

LANGELLA 2011

Alfonso Langella, *Maria nella teologia del XIII secolo (con bibliografia)*, in «Theotokos», 19 (2011), pp. 3-48.

LANGFORS 1927

Arthur Langfors, *Mélanges de poésie lyrique française. II: Gautier de Coinci (deuxième article)*, in «Romania», 53 (1927), pp. 474-538.

– 1930

Mélanges de poésie lyrique française. II: Gautier de Coinci (troisième article), in «Romania», 56 (1930), pp. 33-79.

LAUSBERG 1969

Henrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber, 1960, 2 voll.; poi in *Elementi di retorica*, Bologna, il mulino, 1969 [da cui si cita].

- LAZZERINI 2001
Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- LEITSCHUH – FISCHER 1887
Frederich Leitschuh, Hans Fischer, *Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg*, Bamberg, Buchner, 1887, 4 voll.
- LEONARDI 1987
Lino Leonardi, *Discussion. Problemi di strategia occitanica. A proposito delle Recherches di François Zufferey*, in «Romania», 108 (1987), pp. 354-386.
- LEUBE 1979
Christiane Leube, *Religiöses Lied*, in *GRLMA, II: Les genres lyriques*, 1/5, Heidelberg, Winter, 1979, pp. 67-76.
- LEVY 1887
Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravag. 268 de Wolfenbüttel*, Paris, Maisonneuve - Leclerc, 1887.
- LONGOBARDI 1982-1983
Monica Longobardi, *I vers del trovatore di Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e volgari», 29 (1982-83), pp. 17-163.
- 2003
Sondaggi retorici nelle epistole di Guiraut Riquier. Figure di ripetizione e proverbio, in «Critica del testo», 6 (2003), pp. 665-720.
- LOWINSKY 1898
Victor Lowinsky, *Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Literatur bis zur Gründung des Consistori del Gai Saber*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 20 (1898), pp. 163-271
- MARSHALL 1972
John H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal: and associated texts*, London, Oxford university press, 1972.
- 1981
The Isostraphic descort in the Poetry of the Troubadours, in «Romance Philology», 35 (1981-82), pp. 130-157.
- MARULLO 1935
Teresa Marullo, *Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy*, in «Archivium Romanicum», 18 (1934), pp. 495-539.
- MASSÓ TORRENTS 1907
Jaume Massó Torrents, *Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans*, in «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1 (1907), pp. 414-462.
- 1920-22
Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya (continuació), in «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», 6 (1920-1922), pp. 287-312.
- 1932
Repertori de l'antiga literatura catalana I. La poesia, Barcelona, Alpha – Institut d'Estudis Catalans, 1932.

MELIGA 2001

Walter Meliga, *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzzi. I. Canzonieri provenzali. 1 Bibliothèque nationale de France: I (fr. 854) e K (fr. 12473)*, Modena, Mucchi, 2001.

MENEGHETTI 1989

Maria Luisa Meneghetti, *Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. 3, pp. 853-873.

– 1991

Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del Liber Alberici), in *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*, Atti del Convegno (Treviso 28-29 sett. 1990), a cura di Maria Luisa Meneghetti e Francesco Zambon, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1991, pp. 115-128.

– 1999

La forma-canzoniere fra la tradizione mediolatina e tradizioni volgari, in «Critica del testo», II: 1 (1999), pp. 119-140.

– 2003

La tradizione della lirica provenzale ed europea, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali* (Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003, pp. 77-99.

– 2004

Cultura nell'Italia settentrionale e nel Veneto al tempo di Federico II, in *Premio città di Monselice per la tradizione letteraria e scientifica 31-32-33*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 247-254.

– 2013

Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze medievali, in «Medioevo romanzo», 37: 1 (2013), pp. 5-23.

MENICHETTI 2015

Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Editions de linguistique et philologie, 2015.

MEYER 1860

Paul Meyer, *Anciennes poesies religieuses en langue d'oc*, Paris, A. Franck, 1860,

– 1973^[1871]

Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud, Genève – Marseille, Slatkine – Laffitte, 1973 [ed. or. Paris, Franck, 1871].

– 1883

Les manuscrits du connétable de Lesdiguières, in «Romania», 12 : 3-4 (1883), pp. 336-342.

– 1885

Notice de quelques mss. de la collection Libri à Florence, in «Romania», 14 : 3-4 (1885), pp. 485-548.

– 1888

IV. Types de quelques chansons de Gautier de Coinci, in «Romania», 17: 3 (1888), pp. 429-437.

– 1890

V. Chansons en l'honneur de la Vierge. Tirées du ms. de l' Arsenal 3517, in «Romania», 19: 2 (1890), pp. 297-299.

– 1891

Poésie française à la Vierge, copiée en Limousin, in «Romania», 20: 3 (1891), pp. 455-462.

– 1990a

Prière en quatrains à la Vierge (ms. B.N. fr. 24838), in «Romania», 39: 1 (1910), pp. 44-53.

– 1990b

Le salut de Notre Dame. La lettre de prêtre Jean (Fragment appartenant à bibliothèque Sainte-Geneviève), in «Romania», 39: 2-3 (1910), pp. 268-276.

MILÀ I FONTANALS 1876

Manuel Milà i Fontanals, *Notes sur trois manuscrits*, in «Revue des langues romanes», 10 (1876), pp. 225-240.

– 1861

De los trovadores en España. Estudio de poesía y lengua provenzal, Barcelona, Verdaguer, 1861.

MORLINO 2009

Luca Morlino, *Omonimi equivoci e riconoscimenti trobadorici: il caso di Peire Guillem*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 241-261.

MORTARA-GARAVELLI 2016

Bice Mortara-Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2016 [ed. or 1988].

MUSSAFIA 1867

Adolf Mussafia, *Del codice Estense di rime provenzali*, in «Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe», 55 (1867), pp. 339-450.

NAVAS 2013

Marina Navas, *Le Registre de Cornet: structure, strates et première diffusion*, in «Revue des langues romanes», 117 : 1 (2013), pp. 161-191.

– 2019

Marina Navas, *Ramon de Cornet: l'autor, l'obra i la circulació manuscrita* (tesi di dottorato, tutor: Mírima Cabré i Sadurní Martí), Universitat de Girona, 2019.

NELLI 1977

René Nelli, *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. Anthologie bilingüe*, Paris, Phébus, 1977.

NENCIONI 1983

Giovanni Nencioni, *Tra grammatica e retorica: da Dante e retorica*, Torino, Einaudi, 1983.

NOULET – CHABANEAU 1888

Jean-Baptiste Noulet, Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Paris, Maisonneuve et C. Leclerc, 1888.

O'SULLIVAN 2005

Daniel O'Sullivan, *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.

– 2013

Na Maria: *Shaping Marian Devotion in Old Occitan Song*, in *Shaping Courtliness in Medieval France: Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner*, Edited by Daniel E. O'Sullivan and Laurie Shepard, Cambridge, D.S. Brewer, 2013, pp. 183-199.

OLIVAR 1969

Alexandre Olivar, *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1969.

– 1977

Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1977.

PADEN 2010

William Paden, *Bernart Amoros*, Liber poverbiorum vulgarium et sapientum (1333), in «Cultura Neolatina», 70: 1-2 (2010), pp. 59-143.

PAGES 1890

Amedée Pagès, *Notes sur le chansonnier provençale de Saragosse*, in «Annales du Midi», 8 : 2 (1890), pp. 514-533.

PARKES 1976

Malcolm B. Parkes, *The influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book*, in *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Edited by J. J. G. Alexander and M. T. Gibson, Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 115-141.

PERON 1991

Gianfelice Peron, *Cultura provençale e francese a Treviso nel Medioevo*, in *Storia di Treviso, Il Medioevo*, a cura di Daniela Rando e Gian Maria Varanini, Venezia, Marsilio, 1991, vol. II, pp. 487-548.

PERUGI 1985

Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provençale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

– 1990

Petrarca provençale, in «Quaderni petrarcheschi», VII (1990), pp. 109-181.

– 1991

Lanfranco Cigala nell'epilogo dei «Rerum vulgarium fragmenta», in «Studi Medievali», 32: 2 (1991), pp. 833-841.

– 1999

Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala, in «Anticomoderno», 4 (1999), pp. 25-43.

PETRINI 1994

Mario Petrini, *La canzone alla Vergine*, in «Critica letteraria», 82: 1 (1994), pp. 33-42

PETRUCCI 1983

Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, vol. 2, pp. 499-524.

– 1984

La descrizione del manoscritto: storia, problemi, modelli, Roma, NIS, 1984.

PICCHIO SIMONELLI 1974

Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del secolo XII: Bernart de Venzac*, Modena, Mucchi, 1971.

PILLET – CARSTENS 2013^[1933]

Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours von Dr. A. P. ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Dr. H. C.*, Halle, Niemeyer, 1933; poi in Id., ristampa anastatica a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013 [da cui si cita].

PIROT 1972

François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Reial Academia de Buenas Letras, 1972.

POE 1984

Elizabeth Wilson Poe, *New Light on the Alba: a Genre Redefined*, in «Viator», 15 (1984), pp. 139-150.

– 1988

La transmission de l'alba en ancien provençal, in «Cahiers de civilisation médiévale», 124 (1988), pp. 323-345.

PULSONI 2001

Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

– 2004

Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta trobadorica, in «Critica del testo», VII (2004), pp. 357-389.

RADAELLI 2005

Anna Radaelli, *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzî I, Canzonieri povenzali*. Paris, Bibliothèque nationale de France: C (fr. 856), Modena, Mucchi, 2005.

RAJNA 1878

Pio Rajna, *Un serventese contro Roma ed un canto alla Vergine*, in «Giornale di filologia romanza», 1 (1878), pp. 84-91.

RAYNAUD 1884

Gaston Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Vieweg, 1884.

RAYNOUARD 1817

François Juste-Marie Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1817, vol. IV.

RICO 1997

Francisco Rico, *Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)*, in «Romance Philology», 51 : 2 (1997), pp. 151-169.

RIEGER 1989

Angelica Rieger, *Was Bieiris de Roman Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours*, in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1989, pp. 73-94.

ROMEU 2000

Josep Romeu i Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Editorial Barcino, 2000.

RONCAGLIA 1978

Aurelio Roncaglia, *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977), Roma, Multigrafica Editrice, 1978, pp. 11-22; poi in *La lirica*, a cura di Luciano Formisano, Bologna, il mulino, 1990, pp. 257-288.

– 1991

Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc, in *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège, 1989) édités par Madeleine Tyssens, Liège, Publications de l'Université de Liège, 1991, pp. 19-38.

– 1995

La lingua dei trovatori. Profilo di grammatica storica del provenzale antico, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995 [ed. or. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971].

RONCORONI-ARLETTAZ 1991

Veronique Roncoroni-Arlettaz, *Poesie provenzali tradotte in lingua italiana per Gioacchino Plà*, édition du manuscrit Vat., Barb. lat. 3965, Lausanne, Faculté des lettres, Section de français médiéval, 1991.

SAID 1997

Edward W. Said, *Beginnings: intention and method*, London: Granta books, 1997.

SALVAT 1957

Jospeh Salvat, *La Sainte Vierge dans la littérature occitane du Moyen Age*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank*, Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 1957, pp. 614-656.

SANGUINETTI – SCARPATI 2013

Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, *Comensamen comenserei. Per una tipologia degli incipit trobadorici*, in «Romance Philology», 67 (2013), pp. 113-138.

SANTAGATA 1975

Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in «Strumenti critici», 26 (1975), pp. 80-112; poi in Id. *Dan sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989, pp. 35-75 [1^a ed. 1979].

SCARPATI 2008

Oriana Scarpati, *Retorica del trobar: le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.

– 2010a

Mort es lo reis, morta es midons. *Une étude sur les planhs en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles*, in «Revue des langues romanes», 114 : 1 (2010), pp. 65-94.

– 2010b

Tipologie dell'esordio nei poeti della Scuola siciliana tra riprese e innovazioni, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 22 (2010), pp. 27-41.

– 2016

Per non dic. *Forme della preterizione nella lirica in lingua d'oc*, In *Latenza: preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del xliii Convengno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di Alvaro Barbieri ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2016, pp. 51-64.

SCHELUDKO 1935

Dimitri Scheludko, *Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik* [I], in «Neuphilologische Mitteilungen», 36 (1935), pp. 29-48.

– 1935a

Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors (Zu Form und Inhalt der Kanzone), in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 59 (1935), pp. 402-421.

– 1935-37

Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors (Zu Form und Inhalt der Kanzone), in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 60 (1935-1937), pp. 18-35.

- 1936
Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik [III], in «Neuphilologische Mitteilungen», 37 (1936), pp. 15-42.
- 1937
Über die religiöse Lyrik der Troubadours, in «Neuphilologische Mitteilungen», 38 (1937), pp. 224-250.
- SCHULTZ-GORA 1975^[1888]
 Oskar Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen: Biographien und Texte nebst Anmerkungen und einer Einleitung*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1]
- 1891^[1888]
Nabeiris da Roman, in «Neuphilologische Mitteilungen», 15: 1 (1891), pp. 234-235 [1^a ed. Leipzig 1888].
- SCHWAN 1886
 Edward Swan, *Altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidemann, 1886.
- SCUDIERI RUGGIERI 1943
 Jole M. Scudieri Ruggieri, *Per le origini dell'alba*, in «Cultura neolatina», 21 (1943), pp. 191-202.
- SEGRE 1985
 Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985 [1^{ed}, *Enciclopedia Einaudi*, 1982].
- SELAF 2008
 Sélaf Levente, *Chanter plus haut: la chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge, essai de contextualisation*, Paris, Champion, 2008.
- SERRA I BALDO 1936
 Alfons Serra i Baldó, *Els Goigs de la Verge Maria en l'antiga poesia catalana*, in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, Estudis Universitaris Catalans, 1936, vol. III, pp. 367-386.
- SHAPIRO 1981
 Marianne Shapiro, *tenso et partimen: la tenson fictive*, in *XIV Congresso di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli 1974), Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamini, 1981, vol. 5, pp. 287-301.
- SPAGGIARI 2008
 Barbara Spaggiari, *La poesia religiosa anonima, qualche decennio dopo*, in *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2018, pp. 193-218.
- SPETIA 1997
 Lucilla Spetia, *Intavolare. Tavole dei canzonieri romanzi. II, Canzonieri francesi: H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, Modena, Mucchi, 1997.
- STICCA 1970
 Sandro Sticca, *The latin Passion play: its origins and development*, Albany, State University of New York Press, 1970.
- STUNAUULT 2010
 Clémentine Staunault, *La Vierge dans la poésie des troubadours*, in *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail, 2010, pp. 109-120.

TAVANI 1989

Giuseppe Tavani, *Tolosa i Barcelona: dos consistoris per una poesia*, in *Actes del vuitè Col·loqui Internacional de la Llengua i Literatura Catalanes* (Tolosa del Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988), a cura de Antoni Maria Badia Margarit e Michel Camprubí, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, vol. 1, pp. 297-324.

TAVERA 1978

Antoine Tavera, *Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, in «Cultura Neolatina», 38 (1978), pp. 233-249.

– 1992

La table du Chansonnier d'Urfé, in «Cultura Neolatina», 52 (1992), pp. 23-128.

TOMASIN 1639

Iacobi Philippi Tomasini, *Bibliothecae patavinae manuscriptae publicae et privatae. Quibus diversi Scriptores hactenus incogniti recensentur, ac illustrantur*, Utini, Typis Nicolai Schiratti, 1639.

TRINGUEROS CANO 200

José Antonio Tringueros Cano, *En torno a la canción conclusiva del Cancionero de Petrarca*, in «Cuadernos de Filología Italiana», extra 1 (2000), pp. 161-174.

TYSSENS 1998

Madeleine Tyssens, *Intavolare, Tavole di canzonieri romanzi II, Canzonieri francesi, a (B.A.V., Reg. Lat. 1490), b (B.A.V., Reg. Lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque municipale 657)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; Roma, Tip. S.G.S., 1998.

UGOLINI 1936

Francesco A. Ugolini, *Poesie guasco-provenzali inedite i un ms. Vaticano*, in «Archivium Romanicum», XVI (1932), pp. 385-410.

– 1936

Il canzoniere inedito di Cerveri de Girona, in «R. Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie», 5 (1936), pp. 513-683.

VALLET 2010

Gianluca Valenti, *La liturgia del trobar. Assimilazioni e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2008.

VALENTI 2014

Gianluca Valenti, *La liturgia del trobar: assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.

– 2018

Riflessioni attorno alle citazioni mariane nelle liriche dei trovatori, in «Cognitive Philology», 11 (2018), pp. 1-19.

VALLIN

Gemma Vallin, *Los trovadores en la corte de Fernando III de Castilla. Los testimonios de Sordel y Aimeric de Belenoi*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del Convegno Internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrentino, Roma, Viella, 2007, pp. 647-652.

VALLS I TABERNER 1912

Ferran Valls i Taberner, *Manuscrit literari del monestir de St. Pere*, in «Estudis Universitaris Catalans», 6 (1912), pp. 347-350.

VANDINI 1886

Raimondo Vandini, *Appendice prima al catalogo dei codici e manoscritti posseduti dal marchese Giuseppe Campori*, Modena, Tipografia di Paolo Toschi, 1886.

VATTERONI 1998

Sergio Vatteroni, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit*, in «Cultura neolatina», 58 (1998), pp. 7-38.

– 2007

Verbum exhortationis e propaganda nella poesia provenzale del XIII secolo, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del Convegno Internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrentino, Roma, Viella, 2007, pp. 653-679.

– 2012

Dimitri Scheludko (1892-1954). Bibliografia degli scritti, con una nota biografica e alcune lettere inedite, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 128 (2012), pp. 1-36.

VENTURA 2006

Simone Ventura, *Intavulare, Tavole di canzonieri romanzî I, Canzonieri provenzali. Barcelona, Biblioteca de Catalunya: Sg (146)*. Modena, Mucchi, 2006.

VERLATO 2002

Zeno Verlatò, *Occitania periferica. Il canzoniere religioso di Wolfenbüttel*, in «Rivista di Studi Testuali», 4 (2002), pp. 137-247.

– 2009

Il pretesto trobadorico della raccolta di poesie religiose del manoscritto di Wolfenbüttel, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009 pp. 263-291.

VILA 2003

Pep Vila, *Els set goigs terrenals de la Verge Maria de la catedral de Girona*, in «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins», 44 (2003), pp. 179-184.

VILLANUEVA 1821

Jaime Villanueva, *Viage literario a las Iglesias de España. Viage a la Iglesia de Vique*, València, Imprenta Oliveres, 1821, vol. VII.

– 1851

Viage literario a las Iglesias de España. Viage a Barcelona, Madrid, Imprenta de la Real Academia di Historia, 1851, vol. XVIII.

WILLIAMSON 1952

Edward Williamson, *A consideration of 'Vergine Bella'*, in «Italice», 29 (1952), pp. 215-228.

WUNDERLI 1991

Peter Wunderli, *Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes, en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université di Poitiers – CÉSCM, 1991, pp. 599-615.

ZAMUNER 2003

Ilaria Zamuner, *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzî I, Canzonieri provenzali*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana V (Str. App. 11 = 278), Modena. Mucchi, 2003.

ZINELLI 2007

Fabio Zinelli, *Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans IK: le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition Méditerranéenne du Livre dou tresor*, in «Medioevo romanzo», 31 (2007), pp. 7-69.

– 2010

Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove, in «Medioevo romanzo», 34 (2010), pp. 82-130.

ZORZI 1954

Diego Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provençale. La spiritualità trinitaria*, Milano, Vita e pensiero, 1954.

ZUFFEREY 1981

François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.

– 1987

Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux, Genève, Droz, 1987.

– 1989

Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus, in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press, pp. 31-43.

– 1994

La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé, in «Revue des langues romanes», 98 (1994), pp. 1-29.

– 2007

Genèse et structure du Liber Alberici, in «Cultura neolatina», 67 : 2 (2007), pp. 173-233.

ZUMTHOR 2000

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, avec une préface de Michel Zink, Paris, Éditions de Seuil, 2000 [1^a ed. 1973].

– 1973

Paul Zumthor, *Style et registres*, in *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963, pp. 123-178 ; poi tradotto in Id, *Stile e registri*, in *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna, Il mulino, 1973.

Indice delle tavole

Capitolo I – *Status quaestionis*

Tavola 1.1. Bartsch 1872	9
Tavola 1.2. Lowinsky 1898	12
Tavola 1.3. Angalde 1905	14
Tavola 1.4. Jeanroy 1934	16
Tavola 1.5. <i>BdT</i> 1933	18
Tavola 1.6. Scheludko 1935, 1936	20
Tavola 1.7. Frank 1953	21
Tavola 1.8. Salvat 1957	24
Tavola 1.9. Oroz 1972	27
Tavola 1.10. de Riquer 1975	29
Tavola 1.11. <i>BdPP</i> 1981	31
Tavola 1.12. <i>BEdT</i> 2008-2012	32
Tavola 1.13. Chaguinian 2008	34
Tavola 1.14. O'Sullivan 2013	36

Capitolo II – *La tradizione manoscritta*

Tavola 2.1. Tradizione manoscritta (testi accolti)	56
Tavola 2.2. Tradizione manoscritta dei testi accolti (divisione tipologica)	57
Tavola 2.3. Totale di liriche tramandate nelle sillogi antologiche	58
Tavola 2.4. ms. <i>C</i>	64
Tavola 2.5. ms. <i>R</i>	78
Tavola 2.6. ms. <i>I</i>	84
Tavola 2.7. ms. <i>K</i>	89
Tavola 2.8. ms. <i>a - a'</i>	94
Tavola 2.9. ms. <i>D</i>	99
Tavola 2.10. ms. <i>Sg</i>	104
Tavola 2.11. ms. <i>T</i>	109
Tavola 2.12. ms. <i>V</i>	112
Tavola 2.13. ms. <i>e</i>	113
Tavola 2.14. ms. <i>n</i>	115
Tavola 2.15. ms. <i>t^β</i>	118
Tavola 2.16. ms. <i>t^l-t²</i>	123
Tavola 2.17. ms. <i>q</i>	127
Tavola 2.18. Totale di liriche tramandate nelle raccolte miscellanee	130
Tavola 2.19. ms. <i>Z</i>	132
Tavola 2.20. ms. <i>Fi</i>	135

Tavola 2.21 ms. <i>Libre vermell</i>	137
Tavola 2.22. ms. <i>Si</i>	139
Tavola 2.23. ms. <i>w</i>	139
Tavola 2.24. Totale di liriche mariane tramandate nelle <i>Leys d'Amors</i>	141
Tavola 2.26. ms. <i>T1</i>	142
Tavola 2.27. ms. <i>T2</i>	144
Tavola 2.28. ms. <i>b239</i>	146
Tavola 2.29. Canzoni mariane tramandate nei codici recensiti	151
Tavola 2.30. Liriche mariane inserite sotto modalità avventizie	156
Tavola 2.31. Tradizione ms. relativa a <i>BdT</i> 206.1, 338.1, 461.123.	156
Tavola 2.32. Posizione demarcativa della canzone mariana nei codici antologici	158
Tavola 2.33. Posizione demarcativa della canzone religiosa nei codici antologici	159
Tavola 2.34. Posizione demarcativa della canzone di crociata nei codici antologici	159
Tavola 2.35. Rubriche attributive	161
 Capitolo IV – <i>Retorica</i>	
Tavola 4.1. Tipologia dell' <i>incipit</i> nelle canzoni mariane oggetto di studio	280
Tavola 4.2. Numero di <i>tornadas</i> nelle canzoni mariane	312
Tavola 4.3. Personaggi apostrofati nelle <i>tornadas</i> delle canzoni mariane	315
Tavola 4.4. Personaggi apostrofati nelle liriche con doppia <i>tornada</i> vocativa	315
 Appendice I – <i>Status quaestionis</i>	
Tavola 1.15. Testi del <i>corpus</i>	331
 Appendice II – <i>La tradizione manoscritta</i>	
Tavola 2.36. Tradizione manoscritta I (testi accolti)	351
Tavola 2.37. Tradizione manoscritta II (testi esclusi)	355
Tavola 2.38. Concordanze sigle della tradizione	359
Tavola 2.39. Seriazioni ms. <i>C</i>	363
Tavola 2.40. Seriazioni ms. <i>R</i>	371
Tavola 2.41. Seriazioni ms. <i>I</i>	376
Tavola 2.42. Seriazioni ms. <i>K</i>	378
Tavola 2.43. Seriazioni ms. <i>a</i> e <i>a'</i>	380
Tavola 2.44. Seriazioni ms. <i>D</i>	382
Tavola 2.45. Seriazioni ms. <i>Sg</i>	383
Tavola 2.46. Seriazioni ms. <i>T</i>	388
Tavola 2.47. Seriazioni ms. <i>t¹-t²</i>	390
Tavola 2.48. <i>Maniculae</i> ms. <i>C</i>	392
Tavola 2.49. <i>Maniculae</i> ms. <i>R</i>	398
Tavola 2.50. <i>Maniculae</i> ms. <i>K</i>	399

Tavola 2.51. <i>Maniculae</i> ms. <i>t¹-t²</i>	400
Tavola 2.52. Postille bembiane ms. <i>K</i>	402
Tavola 2.53. Postille ms. <i>T</i>	402
Tavola 2.54. Auto-designazioni contenute nelle liriche mariane studiate	403
Appendice III	
Tavola 4.5. Tipologie di esordio delle canzoni mariane studiate	405
Tavola 4.6. Le <i>tornadas</i> nelle canzoni mariane studiate	406

Indice alfabético dei capoversi

	<i>BdT-BdPP</i>	<i>Número</i>	<i>Pagina</i>
<i>A tu me clam, que es de virtut princesa</i>	493.1	36	p. 250
<i>Ai, vergen sancta Maria</i>	< - >	40	p. 264
<i>Ai, Vergena, en cui ai m'entendenza</i>	344.1	4	p. 177
<i>Ajssi quon es sobornada</i>	248.7	15	p. 201
<i>Am greus tribalhs m'apropi de la mort</i>	486.1	32	p. 241
<i>Axi com cel c'ana erra la via</i>	434a.8	13	p. 197
<i>Be volria de la mellor</i>	57.1	24	p. 221
<i>Cor ay e voluntatz</i>	159.1	9	p. 189
<i>Cors mot gentils, fons e grans mars d'aptezca</i>	558.12	28	p. 233
<i>Domna bona, bel'e plazens</i>	154.2	10	p. 191
<i>Domna, flor</i>	9.9	3	p. 175
<i>Dona, dels angils rebina</i>	338.1	2	p. 173
<i>En chantar d'aquest segle fals</i>	282.2	5	p. 179
<i>En tot quant qu'ieu saupes</i>	248.27	16	p. 204
<i>En vos lauçar, Dona, mos aturs</i>	482.2	26	p. 225
<i>En vos lauçar, Mayres de Dieu sagrada</i>	466.1	34	p. 245
<i>Esperansa de totz fermes esperans</i>	206.1	23	p. 218
<i>Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa</i>	522.3	35	p. 248
<i>Excellens flor, bon jay tota nobleza</i>	480.1	37	p. 252
<i>Flors de paradis</i>	461.123	38	p. 255
<i>Flors de vertutz, sus totes la plus bela</i>	464.3	31	p. 239
<i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>	248.31	17	p. 206
<i>Gloriosa sainta Maria</i>	282.10	6	p. 183
<i>Humils, forfaitz, repres e penedens</i>	248.44	18	p. 208
<i>Inperaytriz de la ciutat joyosa</i>	< - >	46	p. 275
<i>Kalenda de mes caut nj freg</i>	248.47	19	p. 210
<i>La flor del mun, a cui per dreit sopleia</i>	< - >	41	p. 266
<i>Los genols flex az am lo cap encli</i>	468.1	30	p. 237
<i>Mayres de Dieu, glorioza</i>	569.25	44	p. 272
<i>Mayres de Dieu, verges pura</i>	472.1	27	p. 230
<i>Oi, Maire, filla de Dieu</i>	282.17	7	p. 185
<i>Or levetz sus, francha cortezca gans!</i>	342.1	25	p. 223
<i>Par vos m'esjau</i>	461.192a	39	p. 262
<i>Qui veilla ses plazzer</i>	248.70	20	p. 212
<i>Reys castelas, tota res mor e fina</i>	434a.54	14	p. 199
<i>Salve regina, donna</i>	< - >	42	p. 268
<i>Sancta Maria</i>	< - >	43	p. 270
<i>Sancta verges, maires pura</i>	248.73	21	p. 214
<i>Si col solelhs se meteysh abandona</i>	569.39	45	p. 273
<i>Sj quon la fuelba el ramelh</i>	154.6	11	p. 193
<i>Tant fin'amors totas boras m'afila</i>	154.7	12	p. 195
<i>Vera Vergena Maria</i>	335.70	8	p. 187
<i>Verges humils, on totz fis pretz s'atura</i>	473.1	29	p. 235
<i>Verges, en bon'ora</i>	370.15	1	p. 172
<i>Vergis humils, laqual devem lauçar</i>	491.1	33	p. 243
<i>Yeu cujava sovent d'amor chantar</i>	248.88	22	p. 216

Indice delle figure

Fig. I - ms. R, c. 5r [particolare: volto di Cristo]	p. 5
Fig. II - ms. t^1-t^2 , c. 34v [particolare: volto della Vergine]	p. 53
Fig. III - ms. K, c. 76r [particolare: postilla di Pietro Bembo]	p. 92
Fig. IV - ms. K, c. 135r [particolare: postilla di Pietro Bembo]	p. 92
Fig. V - ms. K, c. 151r [particolare: postilla di Pietro Bembo]	p. 92
Fig. VI - ms. R, c. 104v [particolare: immagine della Vergine incoronata]	p. 167
Fig. VII - ms. R, c. 67r [particolare: immagine di San Giacomo]	p. 277
Fig. VIII - ms. Sg, c. 4v [particolare: Cerveri de Girona, <i>BdT</i> 434a.54]	p. 329
Fig. IX - ms. C [<i>maniculae</i> : tipo. <i>a</i>]	p. 396
Fig. X - ms. C [<i>maniculae</i> : tipo. <i>b</i>]	p. 396
Fig. XI - ms. C [<i>maniculae</i> : tipo. <i>c</i>]	p. 397
Fig. XII - ms. C [<i>maniculae</i> : tipo. <i>d</i>]	p. 397
Fig. XIII - ms. R [<i>maniculae</i> : tipo. <i>a</i>]	p. 398
Fig. XIV - ms. R [<i>maniculae</i> : tipo. <i>b</i>]	p. 398
Fig. XV - ms. K [<i>maniculae</i> : tipo. <i>a</i>]	p. 399
Fig. XVI e XVII - ms. t^1-t^2 [<i>maniculae</i> : tipo. <i>a</i>]	p. 401
Fig. XVIII e XIX - ms. t^1-t^2 [<i>maniculae</i> : tipo. <i>a</i>]	p. 402